


# نظرية الدراما

## من ارسطو إلى الآن

دكتور رشاد رشدي

هلا للنشر والتوزيع

# نظرية الدراما

## من أرسطو إلى الآن

**الكتاب :** نظرية الدراما

مترجمة

**الناشـــر : هلا للنشر والتوزيع**

٦ ش الدكتور حجازى ـ الصحفيين ـ الجيزة

**تليفـون :** ٣٠٤١٤٢١/ تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

**رقم الإيـداع :** ٩٩/١٦٨٠٨

**الترقيم الدولى : 8 - 32 - 5784 - 977**

**طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشر**

العنوان : ٧& ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين

تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ـ٣٢٥١٠٤٣ـ فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

**الطبعة الأولى**

١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ م

# نظرية الدراما

## من أرسطو إلى الآن

تأليف
دكتور رشاد رشدى

الناشر



الإنسان عن الحيوان، فلقدرته على المحاكاة كان الإنسان قادراً على التعلم . .

وولع الإنسان بالمحاكاة يرجع إلى أنه يحصل منها على المتعة . .

فالمحاكاة هى مصدر من مصادر المتعة للإنسان . . ويتضح هذا من خبراتنا بالأعمال الفنية ـ أى أعمال المحاكاة . . . فنحن نتأمل هذه الأعمال بقدر كبير من المتعة . . ويزيد هذا القدر كلما زادت قدرة الفنان على المحاكاة . وبالتالى قدرة هذه الأعمال على محاكاة الأشياء ، فى حين أن نفس هذه الأشياء دون أن تحاكى ـ أى كما نراها فى الحياة تكون فى أغلب الأحيان مصدراً من مصادر الألم . . مثلاً أشكال الحيوانات الدنيئة والمقززة ، وكذلك الأجسام الميتة وما شابه ذلك .

والسبب فى هذا يرجع إلى أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة . والمعرفة فى حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وهى ليست مقصورة على الفلاسفة بل هى عامة بالنسبة للناس أجمعين . . والفرق الوحيد أن عامة الناس يحصلون على المتعة من المحاكاة بطريقة عابرة فإذا نظروا إلى صورة كان همهم التعرف على محتوياتها . . فمثلاً يهمهم أن يعرفوا من هو الرجل الذى فى الصورة وأن

يطابقوا بينه وبين أشباهه فى الحياة . . وينطبق كلام أرسطو فى هذه النقطة على النقاد الذين يضعون نصب أعينهم مطابقة العمل الفنى على الحياة ، فكثيراً ما نراهم يعقدون المقارنات بين الشخصيات فى المسرحية أو القصة مثلاً بشبيهاتها فى الحياة ـ وعلى قدر تطابقها يحكم هؤلاء النقاد على العمل الفنى بالجودة أو بالرداءة . فهؤلاء النقاد كما يقول أرسطو هم فى الحقيقة مثل عامة الناس الذين يحصلون على المتعة التى تزودهم بها المحاكاة بطريقة عابرة قاصرة .

ويستمر أرسطو فى عرضه فيقول أما إذا كان ما يحاكيه العمل الفنى شيئًا لم يره المشاهد من قبل ـ فالمتعة التى يحصل عليها فى هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك . . .

وهذا كلام بطبيعة الحال ينطبق على المشاهد العادى من عامة الناس لا المشاهد الذى له دراية بالفنون هو ، فى عرف أرسطو، المشاهد الفيلسوف ـ وبذلك تكون المعرفة التى تزود الفنون بها الرجل العادى هى معرفة تنبع من التعرف على أشياء واضحة مألوفة لدى المشاهد وهى لذلك معرفة وقتية زائلة، ولكنها على أى حال معرفة لأن المحاكاة كما سبق أن قلنا طبيعية بالنسبة لكل إنسان .

ويستطرد أرسطو بعد ذلك إلى المصدر الثانى للشعر وهو النغم والإيقاع والروى وكلها أشياء طبيعية بالنسبة لكل الناس : ولكن فى بعض الناس تكون النزعات إلى النغم والإيقاع والروى وكذلك النزعة إلى المحاكاة أقوى منها عند الآخرين . .

وحيث تكون هذه النزعات أقوى تحدث محاولات فطرية هى فى أغلب الأحيان فجّة عند البدء ولكنها ما تلبث أن تتطور فتصبح الشعر .

ويتخذ الشعر أشكالاً مختلفة حسب شخصية الشاعر ـ فالشاعر الجاد ذو الروح العالية يختار للمحاكاة أفعال الأشخاص ذوى الروح العالية، فى حين نجد الشاعر الذى ليست له نفس النظرة الجدية للحياة يختار للمحاكاة أفعال الأشخاص الدنيئين .

هكذا انقسم الشعراء إلى قسمين . . ومن هذين القسمين نشأت التراجيديا والكوميديا .

فالتراجيديا والكوميديا نشأتا فى الأصل من محاولات تلقائية فجّة ـ الأولى من أغانى الدثرامب الدينية والثانية من الأغانى الجنسية التى سادت الكثير من الإحتفالات فى معظم المدن الإغريقية .

ولكن كلاً منهما تطورت بعد ذلك وبمحاولات متتابعة نحو أشكالها النهائية .

فالتراجيديا قد استقرت فى شكلها الكامل بعد محاولات كثيرة .

فنجد إسخيلوس فى بادىء الأمر وقد أضاف ممثلاً ثانياً ـ كما اختصر الكورس وجعل الحوار العنصر الرئيسى فى التراجيديا ونجد سوفوكليس يزيد عدد الممثلين إلى ثلاثة ثم يضيف المنظر المرسوم .

ولقد كانت هناك عدة محاولات كما مضى الكثير من الوقت قبل أن تتخلص التراجيديا من القصة الخرافية البسيطة ـ الأسطورة أو الأحدوثة ـ وقبل أن تتخلص أيضًا من اللغة المعقدة غير الطبيعية التى بدأت بها . .

فلغة التراجيديا كانت فى الأصل لغة طقوس مشعوذة ولكن عندما أصبح الحوار العنصر الرئيسى فى التراجيديا أشارت الطبيعة نفسها إلى اللغة المناسبة فأصبحت التراجيديا تصاغ فى البحر الإيامبى لأن هذا البحر هو

أكثر بحور الشعر قربًا إلى اللغة التى يتداولها الناس فى حياتهم العادية . . .

بل إن أغلب حديثنا ـ لو تأملناه ـ لوجدنا أنه فى الواقع ينتسب إلى هذا البحر .

أما الكوميديا فهى ، كما قلنا من قبل ، محاكاة لأفعال أناس سيئين لا من ناحية كونهم يتصفون برذيلة أو أخرى بل من ناحية كونهم مضحكين . . فالمضحك نوع من أنواع النقص أو العيب ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم فالوجه المضحك مثلاً وجه قبيح ولكن ليس بالدرجة التى تدعو إلى الألم . .

وقد نشأت الكوميديا كعروض خاصة يتطوع بها أصحابها ومضى وقت طويل قبل أن يعترف بها رسمياً ويسمح لعروضها بأن تكون عامة .

وقد سجل التاريخ أسماء وأعمال كتاب الكوميديا بعد أن أصبحت شكلاً أدبياً له مميزاته ـ ولكنا ما زلنا نجهل كيف تطورت ـ من مثلاً كان أول من استعمل الأقنعة أو البرولوجات أو زاد فى عدد الممثلين .

***

أما الشعر الملحمى فيتفق مع التراجيديا فى كونه محاكاة لأشخاص عظماء عن طريق الكلمة . . ولكنه يختلف فى الطريقة أو الأسلوب إذ يتبع الأسلوب السردى . والملحمة تختلف عن التراجيديا أيضًا من ناحية الطول . فالتراجيديا تحد نفسها بحدود زمنية أقصاها أن يقع الحدث فى يوم واحد ولكن زمن الملحمة لا حدود له وإن كانت التراجيديا فى مبدئها وقبل أن تتطور تسير على نفس النمط . .

وتتفق الملحمة والتراجيديا أيضًا فى بعض العناصر المكوّنة لكل منهما وإن كانت بعض هذه العناصر تختص بها التراجيديا وحدها . .

ولذلك فالناقد الذى يستطيع أن يحكم على محاسن ومعايب التراجيديا يستطيع بالطبع أن يحكم على الملحمة لأن كل عناصر الملحمة توجد فى التراجيديا وإن كان العكس غير صحيح لأن عناصر التراجيديا لا توجد كلها فى الملحمة . .

# التراجيديا

تعريف : التراجيديا إذن ـ هى محاكة لفعل مهم ـ كامل ـ له حيز مناسب بلغة بها متعة ـ وبطريق الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة والفزع لكى تصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة .

**مقومات التراجيديا :**

التراجيديا تحاكى بالتمثيل ( التصوير ) ولذلك فالمنظر جزء من أجزائها بطبيعة الحال ، وكذلك الموسيقى والنظم فكلاهما من وسائل المحاكاة .

ولما كانت التراجيديا محاكاة لفعل وكان هذا الفعل يشترك فيه أناس لهم بالضرورة من الطباع والعواطف ما يميزهم عن غيرهم ، لأن الفعل إنما يستمد كيانه من هذه السمات المميزة ، لذلك فلابد فى التراجيديا من وجود الطباع والعواطف كالأصل والسبب فى الفعل ، وبالتالى فى السعادة أو الشقاء .

وفى التراجيديا أيضًا لابد من وجود القصة . لأن محاكاة الحدث لا تكون إلا بالقصة . . الذى نعنيه بالقصة هو ترابط الحوادث معًا بحيث تكون بناءاً محكماً .

ومن ثم فلابد للتراجيديا أن تحتوى على ستة أجزاء تشكل مع بعضها البعض التراجيديا فى مجموعها . وهذه الأجزاء هى : القصة . . . الطباع أو سمات الشخصيات المميزة . . النظم . . العواطف ( أو المشاعر ) . . المناظر . . الموسيقى .

ومن هذه الأجزاء يندرج اثنان تحت الوسيلة وهما النظم والموسيقى وواحد تحت الطريقة وهو المنظر وثلاثة تحت موضوع المحاكاة وهى القصة والطباع والعواطف .

* * *

وأهم هذه الأجزاء هى القصة أو ترابط الحوادث معاً . . فالتراجيديا محاكاة للأشخاص، بل للأفعال . . للسعادة أو الشقاء لأن السعادة تكون فى الفعل . . والخير المطلق نفسه وهو الهدف من الحياة . . هو فعل من نوع معين . . لا مجرد صفة يتصف بها الفاعل . .

وطباع الناس تشكل صفاتهم فقط أو إذا شئت فسمِّها شخصياتهم . . ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير ذلك . . وبناءاً على ذلك فالتراجيديا لا تحاكى الحدث من أجل محاكاة الطباع على العكس، إن محاكاة الطباع إنما هى جزء من محاكاة الحدث أو بمعنى آخر محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الطباع . .

فالحدث أو القصة هى هدف التراجيديا . . وفى كل شىء للهدف الأهمية الرئيسية . .

والتراجيديا لا يمكن أن تكون بدون الحدث ولكنها يمكن أن تكون بدون الطباع . .

ثم لنفرض أن شخصاً ما قد صنف أو نظم معًا عددًا من الخطب أو العبارات التى تعبر عن طباع قوية واضحة وبلغة تفيض بالمشاعر فهل هذا يكفى لإحداث الأثر التراجيدى ؟ إن هذا الأثر يمكن أن تحدثه قطعة من الكتابة فقيرة فى عرضها للطباع والمشاعر ولكنها غنية بقصة أو بناء محكم للحوادث ـ فكما فى الرسم أكثر الألوان بهاءاً إذا نشرها الفنان على اللوحة كيفما شاء وبدون خطة سوف تعطينا من المتعة قدراً أقل بكثير مما يعطينا رسم بسيط فى ألوانه ولكنه محكم البناء كشكل من الأشكال . .

أضف إلى هذا أن الأجزاء ذات الأثر الفعال فى التراجيديا ـ أى التى تكتسب بها التراجيديا قوتها ـ هى أجزاء فى القصة . . وأعنى بهذه الأجزاء الإستكشاف والثورة . ( أى التعرف والتطور إلى العكس ) . .

ومن الأدلة على أهمية القصة أن المبتدئين عادة يتميزون باللغة وعرض الطباع ويفتقرون إلى البناء القصصى المحكم . .

القصة إذن هى الجزء الرئيسى فى التراجيديا ـ روح التراجيديا فى الواقع ويليها فى الأهمية الطباع ( الشخصيات ) ـ إذ أن التراجيديا محاكاة لحدث وبالتالى أو من خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فاعلى الحدث .

وتأتى فى المحل الثالث العواطف ـ والعواطف تتضمن كل ما يقال مما هو صحيح ومناسب ـ وهذا فى الحوار يعتمد على الفن البلاغى سواء أكان ذلك لإثبات قضية أو نفيها أو الإفصاح عن فكرة لها صفة العموم .

أما الطباع فتتضمن كل ما يفيد عن شخصية المتكلم ومزاجه . .

وفى المحلّ الرابع يأتى النظم ـ وهو التعبير عن العواطف بالكلمة . سواء أكانت نثراً أو شعراً . . وتأتى بعد ذلك الموسيقى ثم الرسم ( المنظر ) وهو أقلها شأنًا لأن هذا يعتمد على صانع المنظر أكثر من اعتماده على الشاعر .

# بنـــاء القصـــة

دعنا الآن نرى كيف يكون بناء القصة ، بما أنها أهم عناصر التراجيديا . .

لقد عرفنا التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له حيز معين . .

فماذا نعنى بالحدث الكامل ؟ إن ما أعنيه بهذا هو أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية ـ أما البداية فتعريفها أنها الشىء الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئًا آخر يمكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شىء ـ أما النهاية فهى العكس . . إن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئًا قد سبقها ويجعلنا نحتم أيضًا أن شيئًا لن يلحقها .

والكاتب الذى يبنى قصته بناءاً محكماً لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بل يجب أن يراعى هذه التعريفات التى أوردناها للبداية والوسط والنهاية .

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضاً إنها مرحلة من مراحل الحدث تحتم أن يتبعها شىء معين . . أى أنها شىء يترتب عليه حدوث شىء آخر . . هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فالبداية ليست مجرد نقطة بدء يختارها

الكاتب كيفما يشاء بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شىء آخر يسبقها . . ومن هنا كان الكاتب الدرامى لا يبدأ مثل كاتب الرواية من أية نقطة بل يبدأ من النقطة التى يتحتم أن لا يسبقها شىء ، ويتحتم أيضًا أن يلحقها شىء . . . ولذلك نقول إن كاتب الدراما يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها فنحن لو أخذنا مثلاً ( بيت الدمية ) لإبسن لوجدنا أنه يبدأ من قمة الأزمة وهى عودة كروجستاد وتهديده لنورا بإفشاء سر الشيك الذى زورته لإنقاذ زوجها من المرض وهو الزوج الذى يطالعنا إبسن بمعتقده فى أن زوجته نورا عديمة المسئولية لا تصلح حتى لتربية الأطفال . . فهى مجرد دمية . .

لو كان إبسن كاتباً روائيًا لاستطاع أن يبدأ قبل ذلك . . . مثلاً من نقطة تزوير الشيك أو طرد كروجستاد من البنك أو يوم زواج نورا من هلمر أو مرضه إلخ . . . وكل هذه نقط يمكن أن تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن ننتظر طويلاً إلى أن يلحقها ما لحق بعلاقة نورا وهلمر فى المسرحية . . .

وكذلك فى مسرحية عطيل نجد أن شكسبير يبدأها بزواج عطيل سراً من ديدمونة والمفارقة بينهما التى ينطوى عليها هذا الزواج السرى وهى المفارقة التى تترتب عليها أحداث المسرحية بعد ذلك . . ولو كان شكسبير كاتباً روائيًا لاستطاع أن يبدأ مثلاً حيث كان عطيل يعود من غزواته ويتردد على بيت آل ديدمونة ويروى قصص مغامراته وحروبه وكيف أنها بدأت تقع فى غرامه إلى أن يتم ذلك ويتفقان على الزواج ثم . . ثم . . . وكل هذه نقط تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن ننتظر طويلاً إلى أن تؤدى أية بداية من هذه البدايات إلى ما لحق بعلاقة عطيل بديدمونة فى المسرحية . .

البداية الدرامية إذن مرحلة حتمية . ونحن نسميها فى النقد الحديث

الموقف ، أو مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شىء معين والتى بالضرورة ليس فى الإمكان أن نبدأ قبلها .

ولذلك فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى . . . لأن البداية كما قلنا ليست مجرد أية نقطة يبدأ من عندها الكاتب . . . وإلا لما كان هناك حدث درامى على الإطلاق . .

والبداية والوسط والنهاية ـ بهذا المضمون ـ ليست لها معنى . . البداية والوسط والنهاية فى الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو قطعة من القماش أو فترة زمانية أو مساحة مكانية . . هذا خطأ يجب أن ننتبه له جيداً . . والواقع أن بالبداية والوسط والنهاية قال أرسطو الكثير الذى يجب علينا أن نتفحصه ونفهمه ونقدره جيداً ، فهذه هى وحدة الحدث ووحدة الحدث هى أهم عناصر الدراما ، وأياً كان الإختلاف حول الوحدات الأخرى ، التى نسبت إلى أرسطو كوحدة الزمن والمكان. فوحدة الحدث إذا توفرت كانت الدراما وإذا نقصت انعدمت الدراما . وهذا كائن من أيام الإغريق إلى أيامنا حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو . .

ويشرح أرسطو ما يعنيه بوحدة الحدث فيقول :

« إن القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد . إذ من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد ومع ذلك فهى لا تترابط بحيث تصبح حدثًا واحداً . وكذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها نفس الشخص ، مع ذلك لا يمكن أن تتجمع فى فعل واحد أى لا يمكن أن تصبح حدثًا واحداً . . . » .

وهؤلاء الكتاب والشعراء الذين لا يدركون هذه الحقيقة يقعون فى أخطاء

كثيرة ، فهم يزعمون أنه ما دام بطل القصة شخصًا واحداً ، فكل ما يحدث له يمكن أن يترابط ويتصل ، وهم بالتالى يقصون أى وكل حدث يحدث له بصرف النظر عن مدى ترابط هذه الحوادث وعلاقاتها بعضها ببعض .

ولكن هوميروس ، لفنه أو لعبقريته ، كان يدرك ما فى هذا الزعم من خطأ ولذلك نجده عندما كتب الأوديسة لا يروى كل أحداث حياة بطله بل ينتقى الأحداث التى يترتب بعضها على البعض بالضرورة والاحتمال ولذلك نجدها تكوّن فيما بينها حدثاً واحداً هو ما تسميه الأوديسة وهو يفعل نفس الشىء فى الإلياذة .

فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل . . تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانها تغير الحدث كله أو انعدم . . فمن البديهى أن الجزء الذى يمكن حذفه أو تغييره دون أن يؤثر هذا على الكل ليس جزءاً من الكل . . .

وهكذا نرى أرسطو يكشف عن حقائق أساسية بالنسبة لفن الدراما . . لا فى عصره فحسب بل وفى كل العصور . .

أولاً : فى حديثه عن الشخصيات والقصة ذكر أرسطو فى صدد تفضيله للقصة على الشخصيات : «أن العبرة ليست بما يتصف به الإنسان من أخلاق بل بما يفعل . . »

ولذلك فالكاتب المسرحى يعنى أساسًا بما يفعل الناس ومن ثم فإن عنايته بما يفكر فيه الناس . . أو بما يسميه أرسطو طباعهم . . لا تأتى فى المحل الثانى . . فليس هناك فى الحقيقة محل أول أو ثانى . .

فالعناية بالطباع تكون أو يجب أن تكون على قدر ما تفصح الأفعال

عنها . . باختصار عندما أوضح أرسطو أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما ـ فقد أوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو الفكر لا يمكن أن تكون فى ذاتها مادة الدراما بل إن كيانها الدرامى مرتبط ارتباطًا عضويًا بالحدث فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر الحدث المكونة له . .

ثانياً : لقد أوضح أرسطو أيضاً فى حديثه عن القصة ـ أو الحدث . . أن الحدث ليس مجرد ناحية من نواحى البناء الدرامى . . فالحدث بالنسبة لأرسطو هو البناء الدرامى نفسه . . . وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو . . وهى تؤكد حقيقة أخرى هامة وهى وحدة الحدث . .

فالكثيرون بعد أرسطو كانوا ينظرون إلى الوحدة وإلى الحدث على أنهما شيآن منفصلان . . ولذلك ظهرت مصطلحات مثل الحبكة واعتبرها الكثيرون مجرد شكل اصطناعى يصب فيه الكاتب المضمون . . ولكن هذا التمييز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو . . . . فقد كانت المسرحية بأكملها فى نظره عبارة عن حدث كامل . . . . بناء قائم بذاته واحد . . موحد . . وكان أرسطو بهذا أول من أرسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوى .

* * *

عودة إلى البداية . . .

لأن البداية لا يمكن أن تكون قبلها بداية أخرى قلنا أن الحدث عند أرسطو هو الدراما . . . .

وهذه مسألة قد تبدو بديهة ، ولكنها فى الحقيقة تحتاج إلى شرح وتحديد . .

وقد حدد أرسطو كما رأينا ما يعنيه بالحدث . . فهو كما قال . . ليس مجرد مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد . . إن أية مجموعة أحداث مهما تقاربت أو تشابهت أو ترابطت لا تشكل حدثًا بالمعنى الذى نقصده . . إذ يجب أن تتوفر لها عدة شروط أولها أنها تشكل كائنًا عضويًا لو حذف منه جزء اختل الكل .

وهذا معناه أن الكل يقوم على الجزء وأن الجزء يستمد كيانه من الكل . . ففى الحدث الذى تحاكيه الدراما لا يمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة إنما يستمد وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى أى بالكل ، ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذى تتصل عناصره أو أجزاؤه بعضها بالبعض ، هذا الإتصال الحتمى العضوى لا يمكن أن يكون مجرد مجموعة حوادث أيًا كانت طبيعتها . .

وبالتالى فهو لا يمكن أن يشبه الحدث بمعناه المألوف فى الحياة وهو الحدث الذى ـ ككل حدث آخر ـ يتكون من مجموعة حوادث وأجزاء ـ ولكنك لو حذفت منها شيئًا أو غيرت موضعه لما كان لذلك أهمية تذكر . . فلو قلت مثلاً أن أحمد خرج من البيت فى العاشرة صباحًا ، ثم قابل صديقه ( على ) بالصدفة على كوبرى الجامعة ثم ذهبا معًا إلى السينما وهناك فقد أحمد نقوده ثم ذهب مع صديقه إلى قسم البوليس وأبلغ عن السرقة ، ثم عاد إلى منزله فى العاشرة مساء وجلس يستمع إلى الموسيقى برهة ثم قرأ كتابًا أو أوحى إليه بفكرة قصة فجلس إلى مكتبه وكتب قصة قصيرة استغرق كتابتها خمس ساعات مما جعله ينسى أنه فقد نقوده ، ونام ليلتها وهو سعيد . .

فهذه حوادث تمثل فى مجموعها حدثًا وقع لأحمد وقد يكون مهماً فى حياته ـ ولكن من السهولة حذف بعض هذه الحوادث أو تغيير موضعها ـ فمثلاً كان يمكن أن يقابل صديقه على فى السينما لا على كوبرى الجامعة ـ ومن الممكن أن لا يقابله على الإطلاق ـ ولم يكن من الضرورى أن يخرج من بيته فى العاشرة صباحاً، وأن يعود إليه فى العاشرة مساءاً ـ أشياء كثيرة فى الواقع لم تكن ضرورية فهذه الحوادث رغم ارتباطها وتسلسلها لا تشكل فيما بينها هذا الحدث المترابط عضويًا ( كالكائن الحى ) الذى تحاكيه الدراما ـ والنتيجة كما قلنا أن الحدث الذى تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ـ إنه ليس أى حدث . . . إنه حدث له كيان عضوى .

وهذه أول صفات الحدث الدرامى . .

ولقد حدد أرسطو بعد ذلك صفات الحدث الدرامى ، فهو ليس فقط كائناً عضويًا تترابط أجزاؤه بالضرورة والحتمية ، ولا ينفرد جزء منها بوظيفة عن الأجزاء الأخرى . .

إنه حدث له بداية ووسط ونهاية . .

ولنقف مرة أخرى عند تعريف أرسطو للبداية والوسط والنهاية لكى نرى كيف تحدد هذه التعريفات طبيعة الحدث الدرامى ، وكيف تفرق بينه وبين الحدث بمعناه المألوف فى الحياة .

لقد حدد أرسطو بداية الحدث بأنها الشىء الذى لا يجوز أن يسبقه شىء آخر والذى يتحتم أن يتلوه شىء . فإذا أخذنا الشطر الأول من تعريف البداية وهو الخاص بأنها النقطة التى لا يجوز أن يسبقها شىء ، لا تضح لنا أن أى حدث من أحداث الحياة لا تتوفر فيه البداية بهذا المعنى . . فالحدث

فى الحياة يبدأ من أية نقطة بل إنه فى الواقع يبدأ من نقطة تسبقها عادة عدة نقط ، قد لا يكون فى الإمكان حصرها . .

هذه البداية التى ينص عليها أرسطو إذن ـ هى صفة من صفات الحدث الدرامى . . أو بمعنى آخر لكى يكن الحدث دراميًا لابد أن تتوفر له البداية التى لا يجوز أن تسبقها بداية والتى تحتم أن يتلوها شىء معين .

والواقع أن شرطى البداية هما وجهان لشىء واحد . فلأن البداية لا يمكن أن يكون قبلها شىء ، كذلك يتحتم أن يتبعها شىء . . .

ومثل هذه البداية ، لا يمكن أن توجد إلا فى حالة واحدة فقط وهى حالة المفارقة .

فالمفارقة هى وحدها وبمجرد وجودها ـ بذاتها فقط ـ تفجر الأحداث أو بمعنى آخر تحتم حدوث شىء . . ولذلك فكل ما سبقها من حوادث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية . .

والمفارقة التى هى البداية أو الأصل فى الحدث الدرامى ليس معناها الإختلاف أو التضاد، فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة ، والضعيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا . .

إن المفارقة تقوم فى العلاقات بين الإنسان وغيره من الناس ، أو بين الإنسان وبيئته، أو بين الإنسان ونفسه . ولابد فى المفارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الإتفاق وقدر من الإختلاف ـ وكذلك لابد أيضاً أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر .

فالمفارقة فى مسرحية عطيل تقوم على أساس من التشابه هو حب عطيل لديدمونة ـ وحب ديدمونة لعطيل ـ إن الإختلاف الذى يسير جنبًا إلى جنب مع التشابه فى أن ديدمونة تحب عطيل حبًا مطلقًا وبدون أى تحفظ بثقة كاملة فى حبه لها . أما عطيل فيحب ديدمونة حباً به بعض التحفظات ، فهو غير واثق تماماً من أنها تحبه كما يحبها ، ولونه هو السبب فهو يعتقد أنها تحب شجاعته وأخلاقه أكثر من حبها لشكله وهيئته : وكلاهما يعلم أن كلاً منهما يحب الآخر، ولكن عطيل يجهل أن ديدمونة تحبه هذا الحب المطلق الذى لا تحفظ فيه، وديدمونة تجهل أن عطيل يحبها هذا الحب الذى به شىء من التحفظات .

ولو كانت ديدمونة تعلم كيف يتصور عطيل حبها له لاتخذت كل وسائل الحيطة حتى لا تثار شكوكه ولو كان عطيل يعلم حقيقة حب ديدمونة له لما استطاع إياجو أو غيره أن يثير شكوكه .

أما وقد كانت العلاقة بينهما كما أوضحنا تنطوى على التشابه والإختلاف، والمعرفة والجهل ، أى علاقة مفارقة ، فقد كان من الحتمى أن يترتب عليها شىء . .

وهذا الشىء الذى يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية مثل ١+١=٢ . إنه نتيجة درامية نصل إليها عما يمكن أن نسميه البناء أو الخط أو الصراع الدرامى . . وهذه النتيجة الدرامية هى عكس النتيجة المنطقية لأنها كما يسميها أرسطو الإنقلاب الذى هو التغير إلى عكس ما كان متوقعًا فى البداية . .

وليس معنى هذا أن النهاية منفصلة عن البداية ، على العكس إنها متصلة بها اتصالاً وثيقًا ـ ولكنه اتصال ليس منطقيًا أو شكليًا ـ إنه اتصال

السبب بالنتيجة ، ولكن لا كما يكون على مستوى الأحداث اليومية بل على المستوى الدرامى .

فالسبب هو المفارقة الدرامية التى تؤدى بالحتمية والضرورة إلى الصراع الدرامى الذى ينتهى بالحتمية والضرورة إلى الإنقلاب أو ما يسميه أرسطو ( Perepetia) الثورة .

وهكذا نرى أن أرسطو بوصفه لمعالم الحدث فى التراجيديا على أنها البداية والوسط والنهاية قد أوضح أن هذا الحدث يختلف فى جوهره وطبيعته عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة . فمعالم الحدث الدرامى هى المفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع الذى ينتهى بالحتمية إلى الإنقلاب أو التطور إلى العكس ـ وكلها أشياء خاصة بالحدث الدرامى ، ولا وجود لها فى الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ـ وهذا يتتبع منا بالتالى أن نلاحظ أن ترابط أجزاء الحدث الدرامى ليس ترابطًا منطقيًا بالمعنى المألوف للمنطق بل هو ترابط درامى ، فالحوادث التى يتكون منها الحدث يتلو بعضها الآخر لا تبعًا لقواعد المنطق المألوف فى الحياة بل لقواعد منطقها هى . أى منطق المفارقة التى ينبع منها الحدث ، فالمسألة ليست مسألة ترتيب أو تسلسل منطقى للحوادث التى يتكون منها الحدث كما يبدو للبعض . هذا التسلسل المنطقى جائز فى الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ، ولكنه فى الحدث الدرامى تسلسل يسير وفقًا لمنطق الحدث نفسه لا لمنطق الحياة . فمنطق الحدث الدرامى يجب أن يسمح كما يقول أرسطو : ( بتسلسل الحوادث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدى إلى تغير المصير السيىء إلى مصير حسن ، أو المصير الحسن إلى مصير سيىء) .

* * *

نعود بعد ذلك إلى ثانى أوصاف الحدث الذى تحاكيه التراجيديا والذى يصفه أرسطو بأن له حيزاً مناسباً . . فأى كائن ـ يقول أرسطو ـ يتكون من أجزاء مختلفة ولكن لا يكفى أن تكون هذه الأجزاء مرتبة ترتيبًا معينًا أى لها بداية ووسط ونهاية لكى يكون الكائن جميلاً ، بل يجب أن تشغل حيزاً مناسباً . لأن الجمال إنما يكون فى الحيز والترتيب معًا . ومن هنا فإن الحيوان البالغ الدقة والصغر لا يمكن أن يكون جميلاً لأن العين تلم بالكل بسرعة لا تسمح لها بأن تميز وتقارن بين الأجزاء التى يتكون منها الكل . . وبالمثل فلا يمكن لكائن بالغ الضخامة أن يكون جميلاً . إذ يعذر رؤية أجزائه كلها من النظرة الأولى ، وبذلك يضيع الكل أو تضيع وحدته ، ولذلك فلابد للكائن أن يكون له حيز مناسب ، تستطيع العين أن تبصره أو تستطيع الذاكرة أن تعيه . .

وفى الدارما نستطيع القول بأن للحدث حيزاً مناسباً إذا كان يسمح بتغير فى المصير من السعادة إلى الشقاء أو العكس ، على أن يكون هذا التغير نتيجة حوادث مترابطة ترابطًا محكماً وتتسلسل بالحتمية والضرورة .

# التراجيديا والتاريخ

ومرة أخرى يؤكد أرسطو إختلاف الحدث الدرامى ، عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة عندما يقول :

ليس من شأن الشاعر ـ بناء على ما تقدم ـ أن يروى أشياء حدثت بالفعل، بل أشياء يمكن أن تحدث . . أشياء جائزة . . طبقًا لقانون الضرورة أو الإحتمال . .

وليس مما يفرق الشاعر والمؤرخ ، أن الأول يكتب نظماً والثانى يكتب نثراً . . فيمكن نظم أعمال هيرودوت ، ولكنها مع ذلك ستظل تنتسب إلى التاريخ . فكما قلت : المؤرخ يروى ما حدث ، أما الشاعر فيروى ما يمكن أن يحدث . وبهذا فالشعر أعظم من التاريخ ، كما أنه أقرب منه إلى روح الفلسفة . . لأن الشعر يعنى بالعام، أما التاريخ فيعنى بالخاص . .

مثلاً عندما يصور الشاعر إنسانًا له شخصية معروفة ، يتصرف أو يتكلم بطريقة معينة ـ فهذا عام . . أما عندما يصف المؤرخ شخصية تاريخية، فهذا خاص . . . أى محدد .

وهكذا يتضح أن الشاعر إنما هو شاعر بكونه خالقاً للقصة لا مجرد ناظم

لأحداث . حيث أن القدرة على المحاكاة هى التى تجعل الشاعر شاعراً . . ولكن مادة المحاكاة هى الأفعال أو الأحداث لا كما حدثت بالفعل بل كما يمكن أن تحدث ـ بالإحتمال ـ أو كما يجب أن تحدث بالضرورة . .

والإحتمال والضرورة ، تنصبان على تطور الحدث ، فالحدث يتطور وفقاً للإحتمال أو الضرورة ، حسب ما هو قائم فى بداية الحدث . . وهذا التطور يلغى عامل الصدفة ، كما أنه يلغى بالطبيعة كل ما هو خارج أصلاً عن بداية الحدث أو الموقف . وكأنما الموقف أو البداية فرض يتحتم أن يؤدى إلى نتيجة معينة . . . ولا يسمح بأى عامل دخيل تمامًا كما هو الشأن فى المسائل الرياضية . .

وهذا لا يتأتى إلا إذا قامت المسرحية أساسًا على المفارقة لأنه بدون المفارقة يمكن أن يكون هناك أكثر من خط لسير الأحداث .

أما المفارقة فتؤدى بالحتمية إلى خط سير واحد للأحداث وهو خط الصراع الدرامى الذى يؤدى بدوره إلى النهاية أو الإنقلاب كما سبق أن أوردنا . .

ونستخلص من هذا عدة أمور :

**أولاً** : أن الحدث فى الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ـ إذ أنه لا يحاكى ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه ـ وهذا فرق آخر بين الحدثين .

**ثانياً** : فالمحاكاة إذن ليست تقليد ما هو موجود فى الحياة .

**ثالثاً** : إنها إصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة فما يجوز أعم وأشمل مما حدث بالفعل .

وفى الحياة كثير من الأشياء المتناقضة أو الجرائم التى تمر دون عقوبة ما . أما فى الفن ، فلا وجود لمثل هذه الأشياء ـ هناك مثلاً ما نسميه بالعدالة الشاعرية ـ وهى التى بمقتضاها ينال الشر عقابه .

رابعاً : ومن ثم فالفن أسمى من الحياة ـ إنه لا يحتوى ما حدث مرة ـ بل يمكن أن يحدث باستمرار .

خامساً : ولذلك فليست الواقعية فى تقليد الواقع ـ فغالبًا ما يخضع هذا الواقع لعوامل كثيرة من المصادفة والفوضى ـ إنها الواقعية فى محاكاة القوانين أو النواميس ، التى وفقاً لها تسير الأشياء .

سادساً : وبناء عليه ـ فإذا كان لأحد أن يقلد الآخر فالحياة هى التى تقلد الفن لا الفن الذى يقلد الحياة .

# البناء الآلى والعضوى

أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديثى - أى الحدث الذى تتتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم ، وهو خطأ يقع فيه الشعراء الذين تنقصهم الدراية الفنية، كما يقع فيه الممثلون أحيانًا عندما يضيفون إلى الحدث أو يطيلون فى بعض أجزائه لكى يظهروا براعتهم فى التمثيل ، ولكن ذلك فى الواقع يكسر الإرتباط بين أجزاء الحدث المختلفة ويعوق تقدمه ويعطل استمراره .

وبما أننا نتحدث عن الحوادث التى يتكون منها الحدث ، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ، ولكنه أيضًا حدث يثير الفزع والشفقة .

ولذلك فالذى يفى بهذا الغرض الأخير هو الحوادث التى ليست فى ذاتها غير متوقعة ، بل التى هى نتائج غير متوقعة لما سبقها من حوادث ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها لأنها ليست حوادث وليدة الصدفة بل تنطوى على تخطيط دقيق . .

وهذا يؤكد ويفسر مرة أخرى ما يعنيه أرسطو بالبداية والصراع الدرامى والمفارقة .

فالقصة الحواديثية هى التى لاتبنى على المفارقة وهى التى بالتالى تتطور فى خط مستقيم يعتمد على إضافة مادة إلى أخرى دون أن يسمح فى النهاية بالإنقلاب ـ ومثل هذا الحدث قد يكون مثيراً للإنتباه ومسليًا ، ولكنه فى الحقيقة ليس حدثًا دراميًا وهو قد يتخفى أحيانًا فى زى الدراما كما هو الشأن فى بعض المسرحيات التى تعتمد على الحوادث لا على الحدث الدرامى .

# القصة البسيطة والمركبة

القصص نوعان ـ بسيطة ومركبة ـ تمامًا كالحدث الذى تحاكيه .

فالحدث ما دام يتمتع بالوحدة والاستمرار حدث درامى ، ولكنه بسيط إذا كانت المأساة فيه ليست نتيجة للإنقلاب أو الإستكشاف ـ ومركب إذا كانت المأساة فيه نتيجة للإنقلاب أو الإستكشاف أو كليهما . . ولكن الإنقلاب أو الإستكشاف يجب أن ينبع من بناء القصة نفسه بحيث يصبح النتيجة الطبيعية لمراحل الحدث السابقة .

فهناك فرق كبير بين الحوادث التى ينبع بعضها من البعض والحوادث التى فقط يتبع بعضها البعض .

## الإنقلاب والإستكشاف

الإنقلاب أو الثورة هو تغير إلى عكس ما كان متوقعًا من ظروف الحدث على أن ينبع هذا الإنقلاب بالتسلسل الحتمى أو المحتمل .

ففى أوديب مثلاً عندما يأتى الرسول إلى أوديب يكون هدفه أن يجعل أوديب سعيداً بأن يكشف له عن حقيقة مولده . . ولكن هذا يحدث أثراً عكسياً فى أوديب .

أما الإستكشاف فهو التغير من حالة الجهل إلى حالة العلم لدى الشخصيات التى على شقائها أو سعادتها تتوقف المأساة .

وأحسن أنواع الإستكشاف هو الذى يصاحبه الإنقلاب كما فى أوديب لأنه يثير الشفقة والفزع .

والإستكشاف نسبى . . ولذلك فهو قد يكون لدى أحد الطرفين دون الآخر أو لدى الطرفين معًا .

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن أجزاء التراجيديا أو عناصرها مثل البرولوج والكورس والإكسود والإيبيسود ، وكلها عناصر خاصة بالتراجيديا الإغريقية . ولا يهمنا منها شىء فى نظرية الدراما . . .

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن مصير الشخصيات ـ وهو يدلى ببعض النصائح للكتاب ـ فيوصى بما يجب تجنبه وما يجب اتباعه :

« فبما أن التراجيديا يجب أن تحاكى حدثًا مركبًا لا بسيطًا يثير الشفقة والفزع لذلك فالتغير من السعادة إلى الشقاء يجب أن لا يكون من نصيب الشخصية الفاضلة ، لأن هذا من شأنه أن يثير الإشمئزاز لا الشفقة والفزع .

وكذلك على الكاتب أن يتجنب أن يكون التحول من الشقاء إلى السعادة من نصيب الشخصية الشريرة . لأن هذا فضلاً عن أنه لا يرضى من الناحية الأخلاقية فهو لا يؤثر فينا إذ لا يثير الشفقة أو الفزع .

كذلك يجب تجنب تصوير رجل شرير وهو يتحول من السعادة إلى الشقاء ، إذ أن هذا ولو أنه قد يرضى من الناحية الأخلاقية ، إلا أنه لا يثير فينا الشفقة أو الفزع . لأن الشفقة إنما تثار بالمصائب التى لا يستحقها صاحبها ، والفزع إنما يثار عندما نجد بعض الشبه بين من يعانى على المسرح وبين أنفسنا .

وهكذا يتبقى لنا اختيار واحد وهو الشخصية التى ليست فاضلة كل الفضيلة ، أو عادلة كل العدالة ، ومع ذلك فهى ليست شريرة ، أو سيئة بإرادتها عن طريق خطأ أو ضعف داخلى بها » .

وهكذا نجد أرسطو يؤكد مرة أخرى ، أن المفارقة الدرامية ، هى الأساس فى الحدث الذى تحاكيه التراجيديا ، فهذه المفارقة تتوفر فى الشخصية التى ليست سيئة كل السوء ، وليست فاضلة كل الفضيلة ، إن السوء فيها شىء داخلى ، ليس لها به وعى أو معرفة ، فهى على وعى بأنها فاضلة ، ولكنها تجهل الخطأ أو الضعف الذى يؤدى إلى الشر وبالتالى يؤدى إلى شقائها . . ومن هنا كانت المفارقة .

أما الشخصية الفاضلة كل الفضيلة ، أو السيئة كل السوء فإذا تغير مصيرها من السعادة إلى الشقاء فليس فى هذا التغير مفارقة ما وبالتالى فليست به درامية .

* * *

وهكذا يتضح أن تغير المصير فى التراجيديا يجب أن يكون من السعادة إلى الشقاء لا العكس ، على أن يكون هذا نتيجة لا للرذيلة بل لضعف داخلى بالشخصية .

وهناك بعض الأحداث التى تنتهى نهاية مزدوجة فهى سيئة بالنسبة لبعض الشخصيات ، وغير ذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى . وقد تعجب الجماهير بمثل هذه الأحداث ولكن ذلك يرجع إلى ضعفها ، لأن المتعة التى تزودنا بها هذه الأحداث هى من نوع المتعة التى تزودنا بها الكوميديا لا التراجيديا .

* * *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن المناظر وكيف يستعين بها بعض الكتاب لإثارة الفزع والشفقة ـ ولكن هذا خطأ ـ إذ على الكاتب أن لا يتجه إلى أى عامل خارجى ، بل يعتمد على الحدث نفسه فى إثارة الشفقة والفزع .

* * *

ومرة أخرى يتناول أرسطو ناحية من نواحى المفارقة ، عندما يتحدث عن الأحداث التى تثير الشفقة والفزع ولمن تحدث .

وهو يقول : « إن هذه الأحداث تقع بين الأصدقاء أو بين الأعداء أو بين أناس لا هم أصدقاء ولا هم أعداء .

فإذا قتل عدو عدوه أو حاول قتله فإن ذلك لن يثير فى نفوسنا الشفقة . . إنه أمر مألوف . . ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء . . إن أفعالهم لا تثير فينا شفقة أو فزعًا .

أما إذا حدثت المصائب بين الأصدقاء ـ مثلاً عندما يقتل الأخ أخاه أو الإبن أباه أو الأم ولدها أو العكس فمثل هذه الأحداث لابد أن تثير فينا الشفقة والفزع » . .

ونلاحظ هنا توفر ركن من أركان المفارقة ـ وهو الإتفاق أو التشابه ـ فالطرفان يحب بعضهما الآخر . . تمامًا مثل عطيل وديدمونة ـ وهذا الإتفاق هو فى الحقيقة ركن المعرفة . .

يبقى بعد ذلك ركن آخر وهو ركن الإختلاف أو الجهل بالإختلاف وفى هذا يقول أرسطو: « إن الفعل المفزع قد ينفذه صاحبه وهو يعلم تمامًا ما يفعل ـ كما كان الحال فى التراجيديا فى أول عصرها ـ مثلاً عندما صور (يوربيدس ) ميديا وهى تقتل أطفالها .

ويمكن أيضًا أن ينفذ الفعل الفظيع صاحبه وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ولكنه بعد ذلك يكتشف العلاقة كما هى الحال فى أوديب لسوفوكليس. وهناك حالة ثالثة وهى عندما يوشك الشخص أن يأتى بالفعل الآثم وهو فى حالة جهل ثم يكتشف اكتشافًا مفاجئًا يمنعه من إتمام فعلته» .

ويفضل أرسطو الحالة الثالثة ويضرب مثلاً لذلك ميروبى فى مسرحية Cresphontes وهى توشك أن تقتل ولدها ثم تكتشف فجأة أنه ابنها فتمتنع عن قتله . .

ولعل تفضيل أرسطو لهذه الحالة يرجع إلى أن الإكتشاف فى الحالة الثالثة

يؤدى إلى الإنقلاب أما فى الحالة الثانية فالإكتشاف يأتى متأخراً ولذلك فالإنقلاب لا يصيب مصير طرفى الصراع بل مصير طرف واحد . .

وهناك سبب آخر - كما يبدو - وهو أنه فى الحالة الثالثة يظل طرفا الصراع أو المفارقة فى حالة توازن حتى النهاية . وهذه هى المفارقة بمعناها الصحيح فهى لا تعنى أن يتغلب أحد الطرفين على الآخر بل تعنى أن يتصارع الطرفان دون أن يتحتم انتصار أحدهما على الآخر .

أيًا كان الأمر فالمهم أن أرسطو بحديثه عن الحالات الثلاث والمهم كما قلنا أن أرسطو يطلب أن تكون الشخصيات فاضلة أساسًا ولعل التفسير لهذا هو أننا حتى إزاء الشخصيات الغير الفاضلة مثل ( ما كبث ) فإن ما يثير فى نفوسنا الفزع والشفقة وبالتالى يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيدياً إنما هو الجانب الفاضل فيها لا الشرير . . ففى هذا الجانب نتعرف على أنفسنا ومعه نتعاطف .

أما ثانى مطالب أرسطو بالنسبة للشخصيات فهو الملاءمة. فمثلاً لايمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء .

والمطلب الثالث هو التشابه - أى أن تكون الشخصية لها من شبيهاتها فى الحياة ما يجعلها مقنعة - وهو ما نسميه الآن بالإيهام بالواقع . .

أما المطلب الرابع والأخير وهو أهمها جميعاً - لأنه أشملها فهو التناسق - أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وتصرفاتها فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصَّور دائماً هكذا . .

فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات الغير متناسقة بتناسق من أن

يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق ـ لأن التصرفات التى تصدر عن شخصية معينة هى تصرفات معينة لا تصدر عن شخصية غيرها . . فإذا حدث أن تصرفت الشخصية فى بعض المواضع فى المسرحية تصرفات غريبة عليها ـ أى غير نابعة من طبيعتها وبالتالى غير متناسقة مع بقية تصرفاتها فإن معالم الشخصية تضيع حتى لقد تبدو لنا وكأنها شخصية غريبة ـ جديدة على الحدث . .

* * *

ففى الشخصيات كما فى القصة يجب على الكاتب أن يهدف دائمًا إلى ما هو ضرورى أو محتمل بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريًا أو محتملاً . .

ويختتم أرسطو حديثه عن الشخصيات فيقول :ـ

« بما أن التراجيديا هى محاكاة ما هو أفضل . . لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر . . فهو إذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذى يرسمه يسعى دائمًا إلى أن تكون الصورة أفضل من الأصل » . .



# الإستكشاف

**أنواعه :**

إما أن يكون الإستكشاف عن طريق علامات محسوسة ملموسة كآثار جروح أو رمح أو سيف ـ أشياء خارجية يتعرف بها البطل على شخص أو أشخاص . .

وإما أن يكون الإستكشاف ـ عن طريق الذاكرة ـ إذ قد يثير منظر أو سماع شيء معين ذكرى معينة وبناء على ذلك يتم الإستكشاف .

وهناك الإستكشاف عن طريق الإستنتاج ـ « التفكير » ، مثلاً الشخص الذى وصل يشبهنى ولا أحد يشبهنى إلا أوريستيس ولذلك فهذا الشخص هو أوريستيس . .

ولكن أفضل أنواع الإستكشاف ما كان ينبع من الحدث نفسه فكل الإستكشافات الأخرى إنما هى دخيلة على الحدث . أما الإستكشاف الذى ينبع منه فهو يأتى بأثر فعال لأنه النتيجة الطبيعية لتسلسل الحوادث . .

# نصائح لكتاب المسرح

١ ـ يجب على الشاعر أن يضع نفسه ـ وهو يكتب ـ التراجيدية ـ موضع المتفرج ـ إذ أنه بهذه الطريقة يستطيع أن يميز ما هو مناسب عن غيره، كما يستطيع أن يتحاشى المتناقضات .

٢ ـ بل يجب على الشاعر أن يقوم على القدر المستطاع ـ بدور الممثل أثناء كتابته للمسرحية فيمثل الأدوار التى يكتبها ـ إذ أننا نشارك فى آلام من يتألم حقيقة وفى غضب من هو فعلاً غاضب . . ومن هنا كان الشعر يتطلب منا سرعة تخيل عظيمة أو حماسًا يشبه الجنون ـ فبسرعة التخيل نشكل أنفسنا بسهولة حسب الشىء الذى نحاكيه وبالحماس يمكننا أن ننطلق خارج أنفسنا فنصبح نفس الشىء الذى نتخيله . .

٣ ـ عندما يختار الشاعر موضوعه يجب أن يرسم خطة عامة ثم بعد ذلك ـ يرسم التفاصيل ـ والموضوع عند أرسطو ليس الفكرة كما قد يتصور البعض ـ إنه القصة فى خطوطها العريضة ـ وهو يضرب لذلك مثلاً بمسرحية (إيفيجينيا ) .

فهذه هى الخطة أو القصة فى خطها العام : ـ

عذراء وهى على وشك أن يضحى بها ـ تبعد عن المذبح وتنقل إلى بلد آخر حيث كانت العادة أن يضحى بجميع الغرباء للإلهة ديانا .

وتعين العذراء راهبة معبد ديانا . وبعد وقت يصل شقيق العذراء ويقبض عليه ويقاد إلى المعبد لكى يضحى به ـ وهنا يحدث الإستكشاف وتنقذ حياته .

هذه هى خطة مسرحية ( إيفيجينيا ) وبعد أن يرسمها الشاعر ويختار أسماء شخصياته عليه أن يفصل حوادث الحدث وهى التى فى الدراما يجب أن تكون قصيرة وقليلة عكس ماهى عليه فى الملحمة .

## التطور والتعقيد

كل تراجيديا تتكون من مرحلتين : التعقيد والتطور . .

والتعقيد هو كل ما بين البداية وآخر أجزاء المسرحية حيث يبدأ تغير المصير . . والتطور هو كل ما بين بداية تغير المصير والنهاية ويجب على الشاعر أن يعنى بالمرحلتين التعقيد والتطور على حد سواء . فغالبًا ما يتقن الكاتب التعقيد ولكنه لا يجيد التطور .

* * *

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الفرق بين الحدث الدرامى والحدث الملحمى . . فالحدث الملحمى يصور قصة تتكون من قصص كثيرة عكس الحدث الدرامى ولذلك فإذا حاول كاتب مسرحى مثلاً أن يأخذ القصة التى ترويها الإلياذة كموضوع لمسرحيته فلا شك أنه سيفشل ، ففى الملحمة يسمح الطول بتمييز الأجزاء ولكن هذا لا يتسنى فى التراجيديا .

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الكورس والدور الذى يقوم به فى التراجيديا . . ورغم أن الكورس من سمات التراجيديا الإغريقية بالذات إلا أن ملاحظات أرسطو فى هذا الصدد لها أهميتها بالنسبة لبعض القضايا العامة .

مثلاً أن الكورس يجب أن يكون جزءاً من الكل . . . بمعنى أنه يجب أن يقوم بدور فى الحدث كما هو عند سوفوكليس ولا يكون منفصلاً عن الحدث كما هو فى يوربيدس .

وفى هذا الصدد يتحدث أرسطو عن الأغانى الجماعية فى المسرحيات فيقول إنه فى الكثير من المسرحيات هذه الأغانى لا صلة لها بموضوع المسرحية التى هى فيها ولذلك فقد أصبحت بهذا الشكل أغانى منفصلة يمكن وضعها فى أى مكان .

وهذا ينطبق على المسرحيات الغنائية أو التى بها أغانى ـ فإن لم تؤد هذه الأغانى دوراً فى الحدث ـ أى إذا لم تشارك فى تطوير الحدث . . أصبحت دخيلة على البناء المسرحى .

* * *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن الفكر فى المسرحية ، وهو يعنى بالفكر أو العواطف كل ما يساعد على إثبات أو نفى قضية ما ، وكذلك كل ما يثير المشاعر كالشفقة والفزع والغضب وما شابه ذلك : وكلها مسائل تهتم بها فى الخطابة .

ولكن الفرق بين استعمالها فى الدراما والخطابة هو أننا فى الدراما نجعل هذه المشاعر تبدو طبيعية كجزء من الحدث فهى تتمشى مع الشخصية لأنها التعبير الطبيعى لها .

نحن إذن نصورها دون أن نشير إليها أو نظهر ما فيها من بلاغة . . أى أنها ليست هدفًا فى حد ذاتها .

أما فى الخطابة فإثارة هذه المشاعر فى الناس مسألة لا تتأتى إلا عن طريق

الخطيب وبالتالى فهى لا يمكن أن تبدو طبيعية بل الإصطناع فيها هو الأساس .

والذى يهمنا هنا هو تأكيد أرسطو أن ما يثير مشاعر المتفرج فى المسرح من خطب ، أو أحاديث . . . . أو حكم إلخ . . يجب أن لا يكون هدفًا فى ذاته ـ كما فى الخطابة ـ بل يجب أن ينبع من الحدث فهو جزء منه مثل بقية الأجزاء .

* * *

أما عن اللغة التى تكتب بها التراجيديا ، فيقول أرسطو الكثير . ولكنه لا يهمنا فى شىء ، إذ أغلبه يختص باللغة اليونانية ـ على أن هناك ملاحظة عامة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجيديا ، يجب أن تكون واضحة مفهومة دون أن تكون مبتذلة .

وهذا قد يتأتى بإستعمال الألفاظ التى ما زالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم ـ أى التى لم تفقد بعد كيانها لأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم .

ويقودنا هذا إلى إستعمال اللغة العامية فى المسرح المصرى ـ فبعض المسرحيات تستعمل لغة عامية مبتذلة ـ أى فقدت مدلولاتها . . ولكن بعض المسرحيات الأخرى تستخدم لغة عامية لها دلالتها ولعل هذا يفسر كيف أن بعض المسرحيات ـ رغم أنها مكتوبة باللغة العامية ـ تستطيع أن تصور من خلجات النفس والفكر ما لاتقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى .

على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى . وقد يقول البعض إنها مسألة لغة المسرح . . فهل للمسرح حقًا لغة خاصة به ؟

قد يكون هذا جائزًا أو مفهومًا ، لو أن ما نعنيه بهذه اللغة أن تكون لغة الشخصيات المختلفة التى تتألف منها المسرحية . . . . فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التى تتكلمها . ولكن هذه اللغة ليست مجرد قوافى أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض . فاللغة حركة وإيقاع ثم هى تختلف فى الشخصية الواحدة بين الموقف والموقف ، وتختلف أخيراً عن اللغة كما تستعمل فى الحياة . فليست المحادثة التى نسمعها بين شخصين أو أكثر حواراً مسرحياً . .

ولا يعنى هذا أن الحوار المسرحى يجب أن يتكون من جمل قصيرة ، أو عبارات واضحة ، أو ألفاظ غير مبتذلة وغير ذلك من الأوصاف التى يتخيلها البعض . . . فليس هناك أسلوب أفضل من أسلوب ، وليس هناك أسلوب حسن فى ذاته ، أو سيىء فى ذاته . . لأن الأسلوب إنما هو خلق التعبير المناسب لما يراد التعبير عنه فهو بهذا الشكل نسبى دائمًا .

ولكن مهما كان الحال فالحوار المسرحى يختلف عن حديث يدور بين اثنين . . إذ هناك حقيقة هامة يجب أن لا ننساها . . وهى أن الحوار المسرحى ليس مجرد حوار . . إنه جزء من أجزاء الحدث . . . ولذلك فيجب كما هو الحال فى أى جزء من أجزاء الحدث . . أن يدفع الحدث إلى التطور ، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلاً بما سبق ، وكل هذه الأشياء يجب أن يتصف بها الحوار المسرحى فى وقت واحد .

# الملحمة والتراجيديا

وفى الجزء الأخير فى كتاب الشعر يعالج أرسطو الصلة بين الملحمة والتراجيديا ـ فيجد أنهما تتفقان فى بعض النقط وتختلفان فى بعض الأوجه ـ أما أوجه الإتفاق فهى : ـ

أن الملحمة كالتراجيديا تحاكى حدثًا واحداً كاملاً وأنها لذلك تختلف عن التاريخ الذى يعالج لا حدثًا واحداً ـ بل زمنًا واحداً وكل الحوادث التى حدثت فى هذا الزمن لشخص أو عدة أشخاص وهى الحوادث التى لا يرتبط بعضها بالبعض إلا بالزمن فقط ـ وهو خطأ يقع فيه الكثيرون من الشعراء ـ عكس هوميروس الذى بدلاً من أن يختار حرب طروادة كلها كموضوع الملحمة نجده يختار جزءاً من هذه الحرب فقط . . ويجعل من هذا الجزء حدثًا له وحدته واكتماله . .

والملحمة تتفق مع التراجيديا فى أنها إما أن تكون بسيطة أو مركبة ـ وعناصرها هى نفس عناصر التراجيديا ـ إذا استثنينا الموسيقى والمناظر ـ إذ لابد فى الملحمة من الإنقلاب والإستكشاف والفكر واللغة ـ وقد أوضح كل هذا هوميروس فى ملحمة الإلياذة وهى بسيطة والأوديسية وهى مركبة .

* * *

وتختلف الملحمة عن التراجيديا فيما يلى : ـ

الطول : فالملحمة بطبيعة كونها محاكاة عن طريق السرد ـ تسمح بعرض حوادث مختلفة فى وقت واحد وهذا بدوره يسمح للملحمة بطول أكثر بكثير من طول التراجيديا ـ وهو فى نفس الوقت ميزة للملحمة على التراجيديا إذ أن الشاعر يستطيع هنا أن يتغلب على الرتابة بسرده لحوادث متنوعة مما يساعد على الحفاظ على اهتمام المستمع إذ أن الإشباع الناشىء عن التشابه من شأنه أحيانًا أن يتسبب فى فشل بعض التراجيديات . .

وإذا كان هذا أحد الأخطار التى تهدد التراجيديا أحيانًا . . فهناك خطر أدهى يمكن أن يهدد الملحمة . . وهو الخطر الناشىء عن ميل الشاعر أحيانًا إلى أن يروى بنفسه أو يتحدث بلسانه . . فهو عندما يفعل ذلك لا يكون خالقًا لأنه عند ذاك لا يحاكى . . ولكن بعض الشعراء ـ كما يقول أرسطو ـ مولعون بتصوير أنفسهم لدرجة أنهم فى النهاية يفشلون فى تصوير أى شخص أو أى شىء آخر . . ولكن هذا لم يكن دأب هوميروس الذى بعد أن يبدأ بمقدمة قصيرة نجده يترك الحدث للشخصيات المختلفة تحاكيه من خلال أفعالها وتصرفاتها . .

وتحذير أرسطو للكاتب من خطر التحدث بنفسه وعلى لسانه هو فى الحقيقة دعوة إلى أن لا يتدخل الكاتب فى سير الحدث إذ أن ذلك من شأنه أن يعوق سير الحدث ـ كحدث ـ أى كخلق . .

وهذا يعنى أن الكاتب يجب أن يسعى دائمًا إلى الخلق لا إلى التعبير . والفرق بين الإثنين كبير ـ فالخلق هو إيجاد عالم موضوعى يسير حسب قوانينه ومن داخله ـ أما التعبير فهو أن يستعمل الكاتب العمل الأدبى وسيلة للإفصاح عن آرائه ومعتقداته .

وكثيراً ما نجد ضمن كتاب الرواية ( وهى أقرب الألوان الأدبية إلى الملحمة) من يوقف سير الحدث لكى يلقن القارىء درسًا فى موضوع معين معبراً تعبيراً مباشراً وبضمير المتكلم عن آرائه ومعتقداته بالنسبة لهذا الموضوع.

وأحيانًا نجد ضمن كتاب الرواية أيضًا من يعلّق على أفعال الشخصيات المختلفة التى يرسمها - وأحيانًا نجدهم يصفون هذه الشخصيات وصفًا مسهبًا يتضمن ملاحظات ونقداً وتعليقًا . .

وأحيانًا أيضًا نجد كتاب الرواية والمسرح يخلقون شخصيات ليست فى الواقع شخصيات بل مجرد أفواه تتحدث بلسانهم وهى لذلك هشّة شفّافة تستطيع أن تنفذ من خلالها وأن تستشف أفكار المؤلف وميوله واتجاهاته - وكل هذه وغيرها ضروب من تدخل المؤلف فى سير الحدث تدخلاً شخصيًا - أو هى - إذا شئت - ألوان من التعبير المباشر ينبغى على الكاتب أن يتجنبّها لأن التعبير المباشر ليس من الخلق فى شىء . .

وهذه الحقيقة التى أدركها أرسطو منذ زمن بعيد - من المسائل الأساسية التى يهتم بها النقد الحديث - الذى يقول بأن العمل الفنى ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو هروب منها . .

والنقد الحديث يؤكد موضوعية الأدب وهو يتفق مع أرسطو فى أن العمل الفنى خلق لا تعبير - وخلق شيىء جديد مختلف عما فى الحياة . .

ولذلك يوصى النقد الحديث باللامباشرة - وبإختفاء شخصية الكاتب فيما يخلق بحيث لا يتسنى لنا أن نعثر على فكرة أو عاطفة تشير إلى الكاتب . . بل يجب أن تشير كل فكرة وكل عاطفة فى العمل الفنى إلى الشخصية أو

الشخصيات التى يتألف منها العمل حسب الموقف الذى توجد فيه هذه الشخصيات . .

ومن ثم فوصف الكاتب للشخصية عن طريق سرد صفاتها والتعليق عليها أمر مرغوب فيه لأنه يعنى تدخل الكاتب . والأفضل أن يصور الكاتب الشخصية وهى تعمل . . ومن هذا التصوير نستطيع أن ندرك نحن صفات الشخصية المختلفة . . تمامًا كما يحدث فى المسرحية أو الفيلم السينمائى . . . فإذا تناول الكاتب الشخصية بالوصف والتعليق كان ذلك أشبه بوجود شخص ما يقدم لك الشخصيات فى المسرح أو السينما ويعلق عليها عقب كل تصرف من تصرفاتها . .

والإيمان بموضوعية الأدب هو الذى يجعل النقد الحديث يهتم بقضية كبرى هى قضية الفكر والفن ـ فلا يجب أن ينفصل فكر الكاتب عن فنه بل يجب أن يصبح الإثنان شيئًا واحداً لا يمكن أن نميز فيه عنصراً من الآخر . . وهذا لا يتأتى إلا إذا كان العمل الفنى خلقًا لا مجرد تعبير . .

أما إذا اعتبر الكاتب العمل الفنى تعبيراً عن نفسه فسوف تكون النتيجة أننا نستطيع أن نفصل الفكرة عن العمل الفنى . . أن نستخلصها منه وهذا معناه أن العمل الفنى ما هو إلا وعاء يحتوى الفكرة وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أنه ليس عملاً فنيًا على الإطلاق أو على الأقل على أنه ليس عملاً فنيًا متكاملاً . . لأن عناصره لم تندمج بعد بالقدر الذى يكفى لكى يجعل العمل عملاً فنيًا ـ أى كائنًا عضويًا تترابط أجزاؤه وعناصره ترابطًا حتميًا بحيث لا يمكن أن ينفصل بعضها البعض وبحيث تؤدى فى النهاية إلى أن تكون له شخصية مستقلة تميزه عن غيره من الأعمال .

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن بعض عناصر الملحمة ـ فيقول أن المدهش

موجود فى التراجيديا ـ ولكن الملحمة تتسع لأكثر من هذا ـ فهى تتسع مثلاً لغير المحتمل وغير المعقول مما قد ينتج عنه المدهش فى أعلى درجاته لأن فى الملحمة نحن لا نرى ما يحدث عكس ما هو عليه الحال فى التراجيديا . . فمثلاً نحن لا نرى فى الملحمة مطاردة أخيل لهيكتور فى حين يقف الجيش الإغريقى ساكنًا لا يتدخل لأن هيكتور يطلب إليه ذلك بإشارة من رأسه ـ ولو حدث هذا على المسرح لكان مثارًا للضحك .

ومما لا شك فيه أن المدهش دائمًا يجلب المتعة بدليل أن الناس دائمًا تميل إلى الإضافة إلى ما تروى لكى تدخل السرور إلى قلوب مستمعيها . .

* * *

والنقطة التى يعالجها أرسطو بعد ذلك تتصل بالبناء فى التراجيديا والملحمة معًا ، وهو يقول : « إن على الشاعر أن يصوغ خطته بحيث يبدو ما قد يكون مستحيلاً ممكنًا . . فالمستحيل الممكن أفضل دائمًا من الممكن المستحيل ـ أى غير المقنع » . وهنا يؤكد أرسطو مبدأً فنياً هاماً ، وهو أن فى الفن المعالجة هى كل شىء . . فهى التى يمكن أن تحيل ماهو فى ذاته مستحيل إلى ما هو مقنع مقبول . . . وهى التى فى يد الفنان غير القدير طبعًا ـ تستطيع أن تحيل الممكن المقبول إلى شىء غير ممكن . . وبالتالى غير مقبول .

فحوادث الحدث فى ذاتها لا تهم ـ الذى يهم أن يجعلها الكاتب تبدو مقنعة مهما كانت غرابتها فى الأصل .

ويضيف أرسطو : « أن الصواب والخطأ فى الشعر أمر يختلف فى جوهره عن الصواب والخطأ فى غير الشعر . . فالخطأ فى الشعر نوعان : أساسى وعرضى .

فإذا كان الشعر لا يصدر عن قدرة أصيلة على المحاكاة فهو خاطىء أساسًا . .

أما إذا كان الشعر يخلو من هذا الخطأ الأساسى ولكن به مثلاً أوصاف فيها مخالفات للطبيعة فهذه وأمثالها لن تكون إلا أخطاء عرضية لاقيمة لها .

وهذه الأخطاء العرضية تغتفر بل ربما لا تعتبر أخطاء على الإطلاق إذا كان وجودها ضرورى لتحقيق الأثر الفنى المطلوب ـ أما إذا كان هذا الأثر يمكن تحقيقه دون هذه الأخطاء فالأفضل تجنبها ـ لأنه لن يكون هناك ما يبررها . . »

وهنا يثير أرسطو قضية تناولها النقد منذ أيامه للآن بالكثير من البحث والتمحيص وهى مدى حرية الفنان فى مخالفة الواقع والطبيعة . . فالمسألة أولاً وقبل كل شىء ليست مسألة تصوير الفنان للواقع بل لرؤيته له . وبحيث تؤدى هذه الرؤية إلى عمل فنى متكامل متسم بالتناسق بين أجزائه المختلفة بحيث يحدث فى النهاية أثراً فنياً يختلف عن الأثر الذى تحدثه الحياة .

وفى هذا يقول أرسطو : « إذا اعترض على الشاعر لأنه خالف الواقع فى تصويره للأشياء فالرد على هذا الاعتراض أن الشاعر قد صور الأشياء كما يجب أن تكون » . هذه كانت إجابة سوفوكليس عندما قال أنه صور الناس كما ينبغى أن تكون ، فى حين أن يوربيدس قد صورهم كما هم .

وهذه هى الإجابة السليمة . .

وهكذا نرى أن المستحيل أو غير الممكن يمكن تبريره لأنه يحقق الأثر

الفنى أو لأنه يصور ما هو أفضل أى ما يجب . . . . أو لأنه يتمشى مع الرأى . . ففى الشعر ـ كما سبق أن قلنا ـ المستحيل الذى يتحول فى يد الشاعر إلى ممكن هو أفضل من الممكن الذى يتحول فى يد الشاعر إلى غير ممكن . . لأن المهم أن يطوع الشاعر أحداثه بحيث تصبح مقنعة وبحيث تؤدى فى النهاية إلى الهدف الفنى الذى ينشده .

وبالنسبة لما هو أفضل أو ما يجب فالشعر رغم أنه يحاكى الطبيعة إلا أنه يجب أن يكون أكثر اكتمالاً منها .

وبالنسبة للرأى فما قد يبدو غير محتمل أو غير معقول ، قد يكون بالنسبة للشاعر محتملاً أو معقولاً إذ أنه من الممكن أن تحدث أشياء كثيرة لا تتفق مع ما يعتبره الناس عامة ممكنًا . .

وهكذا عندما نريد الحكم على ما تقوله أو تفعله إحدى الشخصيات ، لا يكفى أن نحكم على القول أو الفعل فى حد ذاته بل يجب أن نأخذ فى الإعتبار شخصية القائل أو الفاعل ولمن كان الحديث أو الفعل موجهًا ، وفى أى وقت وبأية طريقة ولأى هدف . .

وهكذا يؤكد أرسطو مبدأ آخر هامًا وهو أننا يجب أن نأخذ فى الإعتبار المسرحية ككل عندما نناقش أو نحكم على عنصر من عناصرها . . فأى عنصر لا قيمة له فى ذاته لأنه إنما يستمد كيانه من ارتباطه وصلته بالعناصر الأخرى . . . وهذه هى سمة الكائن العضوى إذ لا وجود فيه لأى جزء من أجزائه قائمًا بذاته أو مستقلاً عن الأجزاء الأخرى . .

فمثلاً لا يجوز أن نناقش شخصية هاملت كشخصية قائمة بذاتها . بل ينبغى فى كل محاولة لدراسة هذه الشخصية أن تكون الدراسة منصبة على

المسرحية ككل وعلى هاملت فقط كجزء من المسرحية ، يستمد كيانه من صلاته بجميع الأجزاء الأخرى . . .

* * *

وفى الفصل الأخير من كتاب الشعر يعقد أرسطو مقارنة نهائية بين الملحمة والتراجيديا .

وهو يقول : « إن الملحمة قد تبدو أفضل من التراجيديا لأنها لا تحتاج إلى التمثيل والإشارة ، وبهذا فهى تخاطب جمهوراً أكثر ثقافة ولكن الرد على هذا أن الملحمة أيضًا قد تحتاج إلى التمثيل أو ما يشبه التمثيل والإشارة . . . » والتراجيديا تفضل الملحمة فى التالى :

إن بها كل ما بالملحمة ولكنها تفضلها لأن الإنطباع الذى تتركه فى نفوسنا أوضح وأقوى . فهى تصل إلى هدفها بطريق أقصر من طريق الملحمة ـ ولذلك فهى تزودنا بمتعة أكثر لأن الأثر الذى يتحقق عن طريق التركيز أقوى عادة من الأثر الذى يتحقق عن طريق الإنبساط .

وبعد فالوحدة فى الحدث الملحمى أقل بكثير منها فى الحدث التراجيدى بدليل أن أى حدث ملحمى يمكن أن يزودنا بعدة أحداث تراجيدية .

* * *

لقد أرسى أرسطو مفهومات أساسية للدراما أو بالأحرى للتراجيديا فكما رأينا لم تشغل الكوميديا من اهتمام أرسطو إلا حيزاً ضئيلاً . . وقد كان لهذا أثره فى الفكر المسرحى بعد أرسطو . . إذ حذا حذوه الكثيرون من النقاد ومؤرخو الدراما فشغلت التراجيديا كذلك القسط الأكبر من اهتمامهم . . ولم يكن هذا غريباً فقد أصبح كتاب ( الشعر ) لأرسطو المرجع الأول والأخير

للفكر المسرحى على مر الأجيال وظهرت له تفسيرات عديدة متعارضة مما أدى إلى إساءة فهمه فى أغلب الأحيان .

ولكن الحقيقة التى يجب أن لاتغيب عن أذهاننا هى أن أرسطو كان أول من درس الدراما دراسة علمية سليمة فهو لم يخضع الدراما لنظرة ذاتية أو رأى شخصى ـ ولم يفرض من عنده قوانين أو قواعد يسير بمقتضاها كتاب المسرح ـ لقد فحص الأعمال الدرامية التى درسها فحصًا لا يختلف كثيراً عن فحص العالم لظواهر الطبيعة ــ ثم استقرأ من هذا الفحص صفات التراجيديا كما عرفها الإغريق واستخلص من هذه الصفات الأهداف والأسس والمبادىء الفنية التى كانت التراجيديا تتوخاها وتسير بمقتضاها وبالتالى تدين لها بفاعليتها الفنية كأعمال درامية .

وكما أن أرسطو لم يقحم رأيًا خاصًا له على موضوع دراسته كذلك نجده لا يخلط هذه الدراسة بأى شىء خارج عن نطاق الفن كالأخلاق أو المجتمع أو الفلسفة . . وليس معنى هذا ـ كما قد يتوهم البعض خطأ ـ أن أرسطو كان يصدر فى دراسته عن إيمان بالفن للفن . . ولكن معناه أن أرسطو فى تناوله للأعمال الدرامية كان يصدر عن إيمان بأن هذه الأعمال هى أولاً وأخيراً أعمال فنية وأن وظيفته هى الكشف عن الخصائص التى تجعلها أعمالاً فنية .

ولدقة ملاحظته ونفاذ بصيرته والمنطق العلمى الذى كان يتميز به والمنهج التحليلى الذى ابتدعه واتبعه استطاع أرسطو أن يعالج فى كتاب ( الشعر ) الكثير من المسائل الفنية التى لا تقتصر أهميتها على زمان أو مكان معين بل تمتد عبر الزمان والمكان . . وأن يرسى مفهومات للدراما مهما اختلفت الأجيال المتلاحقة فى تفسيرها أو فهمها فهى فى النهاية مفهومات أساسية كان وما زال لها أثر بعيد فعّال . . .

ولقد بدأ أثر أرسطو يتضح فى الفكر الدرامى الأوروبى بعد أن ترجم كتاب الشعر إلى اللاتينية فى البندقية عام ١٤٩٨ ـ أما قبل ذلك ـ فى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة فقد كان المرجع الوحيد حينذاك هو كتاب (فن الشعر ) للشاعر الرومانى هوراس ـ ولهذا السبب ولأن هوراس ظل أيضًا قائمًا إلى جانب أرسطو بعد ترجمته إلى اللاتينية ـ لذلك فلكى نفهم فكرة عصر النهضة عن التراجيديا لابد لنا من أن نتفهم فن الشعر لهوراس .

* * *

# هـــوراس

( فن الشعر ) الذى كتب ما بين سنة ٢٤ ، ٧ قبل الميلاد عبارة عن خطاب بالشعر كتبه هوراس كمجموعة نصائح لولده . . وهو قصير ـ أقصر بكثير من كتاب الشعر لأرسطو ولا يعالج الدراما وحدها بل يعالج الشعر عامة والدراما كلون من ألوان الشعر ـ وقد كتب بأسلوب خفيف بعيد كل البعد عن دقة أرسطو العلمية، ولو أن هوراس يعتمد فى الكثير من أحكامه على النتائج التى وصل إليها أرسطو . . وفن الشعر لهوراس دعوة إلى الإهتمام بالشعر ولكن القضايا التى يثيرها ليست فى أغلبها على قدر من الأهمية يجعلها قضايا أساسية مثل التى عالجها أرسطو . . فهو مثل العصر الذى كتب فيه ـ سطحى ـ مسلى ـ ملىء بالنصائح والملاحظات العملية ـ حتى أن هوراس يعتبر أول من أرسى المفهوم العملى الضيق للفن . . ولكن رغم هذا ـ أو ربما من أجل هذا ـ كان هوراس شديد الأثر فى الفكر الأدبى فى عصر النهضة بل وبعد ذلك حتى أن بعض النقاد يقولون أن أثر أرسطو غير المباشر فى الفكر الدرامى بأوروبا من عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر ـ وهو العصر الذى نسميه عصرالكلاسيكية الجديدة ـ لم يكن يساويه غير أثر هوراس القوى المباشر ـ فقد كانت ملاحظات هوراس فى

أغلبها شكلية وكانت أحكامه عامة تعسفية ـ متزمتة . . لا ترتكن إلى أساس مما هو كائن بل ما يجب أن يكون . إلى اللائق أو المناسب وما يمكن أن يتقبله أو يرفضه الذوق السليم ولعل هذا كان ضمن أسباب رواج هوراس فقد كانت روحه قريبة من روح العصر الذى كان يهتم بالقواعد أكثر من اهتمامه بالقوانين، وباللائق الواجب أكثر من اهتمامه بالطبيعى الكائن . . .

ويفتتح هوراس رسالته عن فن الشعر بحديث قصير عن الوحدة الفنية فيقول :

« لتفرض أن رسامًا وضع رأسًا آدمية على عنق حصان . . أو جسم امرأة جميلة على ذيل سمكة . . ألا تثير مثل هذه الرسومات ضحكنا ؟ إن أى كتاب لابد أن يحدث فى نفوسنا مثل هذا الأثر لو أن خيالات المؤلف ـ مثل أحلام رجل مريض ـ اتخذت شكلاً لا تستطيع أن تتبين فيه الرأس من الجسد . . وقد تقول أن الشعراء يتمتعون بحريات كثيرة ـ وهذا صحيح ولكن ليس إلى الحد الذى يسمح لهم بأن يقرنوا الأفاعى بالطيور والحمل بالنمر » .

وفى موضع آخر من ( فن الشعر ) يقول هوراس : ـ

« إذا شئت أن تكون كاتبًا ـ يجب أن تختار موضوعًا يلائم قدراتك . . تأمل جيدًا ما أنت قادر عليه وما هو فوق طاقتك . . والرجل الذى يختار موضوعًا يلائم قدراته لن تخذله الكلمات ، وأفكاره ستكون واضحة ومنظمة . . » .

وفى حديثه عن الشخصيات يقول : ـ

« إذا كنت تريد مستمعًا ينتظر مسرحيتك إلى أن ينزل عليها الستار يجب أن تلاحظ سلوك الناس فى مختلف مراحل العمر وأن تخصص لكل مرحلة ولكل مزاج صفات مميزة للشخصية ».

وعن اللائق وغير اللائق يكتب هوراس : ـ

« إن أية حادثة إما أن تمثل على المسرح أمامنا أو تروى، ولما كان العقل لا يثيره ما تسمعه الأذن قدر ما تراه العين لذلك يجب أن لاتصور لنا على المسرح ما يجب أن يحدث خارج المسرح . . ويجب أن لا تعرض على المتفرج ما يمكن أن يرويه الراوية فى المسرحية. ميديا مثلاً يجب أن لا تقتل أطفالها على المسرح وبروسنى يجب أن لا تتحول إلى طائر أمام أعيننا » .

ويكتب هوراس عن الكورس فيقول : ـ

« يجب على الكورس أن يأخذ جانب الشخصيات الفاضلة وأن يقدم لها النصح ـ كما يجب أن يوصى بالإعتدال فى الأكل وبإتباع القانون والعدالة . . كما يجب أن يتوسل إلى الآلهة لكى تعيد الرخاء إلى البؤساء» .

وإلى جانب ما هو لائق وما هو غير لائق وما يجب وما لا يجب يعنى هوراس بما يسميه الذوق أو الفهم السليم ـ وهو فى هذا يقول :ـ

« إن أساس الكتابة هو الفهم السليم ـ فالرجل الذى يعرف واجباته نحو وطنه وأصدقائه، ونوع الحب الذى يجب أن يشعر به نحو والده أو شقيقه أو ضيفه، وواجبات القاضى والصفات التى يجب أن يتحلى بها القائد الذى يقود الجيش فى المعركة . . مثل هذا الرجل سيعرف الصفات التى تلائم شخصياته . . . فالشاعر المجرب يجب أن يستلهم الحياة فى النماذج البشرية التى يصورها » .

ونلاحظ فى المقتطفات التى أوردناها أنها تتسم بالتعميم فهناك واجبات للقاضى مثلاً وحب الضيف يختلف عن حب الوالد أو الشقيق وكأن كلاً من هؤلاء نموذج بشرى يشترك مع أمثاله فى نفس الصفات . . ونلاحظ أيضًا اهتمام هوراس بما يليق وما لا يليق وما يجب وما لا يجب فإذا أضفنا إلى هذا ما يورده هوراس فى أكثر من موضع فى ( فن الشعر ) عن الفائدة والمتعة فى الشعر إذ يقول : « أن الشعراء يهدفون إلى المتعة أو الفائدة أو المتعة مع شىء من التوصيات التى تفيد القارىء فى حياته . . » استطعنا أن ندرك بعض الآثار التى خلفها هوراس فى الفكر الدرامى على أن أهم هذه الآثار وأسوؤها، ما نجم عن تمييزه لما هو لائق وما هو غير لائق للعرض على المسرح، فقد أدى هذا إلى تعطيل الحدث بمعناه الأرسطاطيلى وخاصة فى التراجيديا الفرنسية حيث أصبح الكتاب يتحاشون الصراع المباشر ويلجأون إلى الخطابة . . ولم ينجو من هذا كورنى وراسين . . فقد كانت قاعدة اللائق وغير اللائق راسخة فى الأذهان لدرجة أنه لم يستطع أحد أن يكسرها إلا بعد قرون من (كورنى ) وكان ذلك على يدى الكاتب ( جريسيه ) فى ١٧٤٠ وحذا حذوه موليير بعد ذلك .

* * *

# عصر النهضة

من الخطأ أن نتصور أن فى عصر النهضة والعصر الكلاسيكى الذى تلاه كانت الدراما تكتب طبقًا لمواصفات هوراس أو قوانين أرسطو . . فقد بدأت الدراما فى عصر النهضة تتطور وتأخذ كيانًا جديدًا ، ولم يكن المصدر لهذا الكيان إحياء الفن والأدب الكلاسيكى فحسب ، بل روح العصر نفسه وفلسفته الاجتماعية وقوى أخرى عديدة ، وإذا أخذنا شكسبير مثلاً وهو قمة التطور الدرامى فى عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه ، كما يقول نيكول . . . لقوى ثلاث امتزجت حتى كأنها أصبحت قوة واحدة . . وهذه القوى . . هى المسرح الكلاسيكى الذى ظهر أثره فى بناء مسرح شكسبير، ثم روح العصر ، ثم التقاليد الفنية للدراما فى العصور الوسطى ، وهى التقاليد التى بدونها لم يكن فى وسع شكسبير أو غيره أن يبنى شيئًا . . فمن امتزاج هذه القوى نشأ شىء جديد يختلف عنها اختلافًا كبيرًا . .وهذا الشىء هو مسرح شكسبير . .

وهكذا نجد أنه بينما كان النقاد منشغلين بمناقشاتهم لوحدات أرسطو الثلاث كانت الدراما تتطور وتأخذ أشكالاً جديدة . . . ولقد بدأ هذا التطور أول ما بدأ فى الكوميديا حتى يقال أن كوميديا أوائل عصر النهضة ،

وهى الكوميديا التى انبنت على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية ، التى نشأت فى العصور الوسطى ، كانت تحوى كل العناصر الفنية والاجتماعية التى كانت السبب فى ازدهار الدراما بعد ذلك فى عصر النهضة.

وقد بدأ ازدهار الكوميديا فى إيطاليا على أيدى ماكيافيللى ( ١٥٢٧ـ ١٤٦٩ ) ومعاصريه أريستو Ariotso وأرتينو Aretino . فقد كان ماكيافيللى ومعاصره أرتينو يصور حياة العصر بقسوة وصراحة غير مألوفة فى ذلك الوقت . . وكان أرتينو يقول :

« إنى أصور الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا » وكان هذا بدء خط درامى جديد وصل بنا فى النهاية إلى إبسن والمسرح الحديث. أما ماكيافيللى فيستمد مكانته فى تاريخ الدراما لا من مسرحياته فحسب . بل لأنه استطاع أكثر من أى شخص آخر أن يبلور أخلاقيات ومشاعر عصره وأن ينشرها على نطاق واسع مما كان له أثر واضح فى دراما عصر النهضة بل وفى أدب العصور التى تلت عصر النهضة. فالرجل الذى لا مبادىء له والغش والخديعة وهى الأمور التى كان ماكيافيللى يفلسفها ويصورها قد احتلت بعد ذلك مكانة كبيرة فى المحتوى الأدبى والدرامى . .

وكما يقول أحد النقاد المعاصرين :

«إذا نظرنا إلى البناء الأخلاقى للدراما فى عصر الملكة إليزابيث لوجدنا أنه رغم اعتراف الكتاب بوجود الغش والخديعة فى الحياة إلا أنهم كانوا يؤمنون بقدرة الإنسان التى لا حصر لها على أن يعرف ويعمل ويشعر . . »

ولقد استمر هذا الإيمان ثلاثة قرون شهدت تطور الطبقة الوسطى إلى أن

أتت نهاية القرن التاسع عشر فكانت النقطة التى تكسر عندها هذا الإيمان . .

إذ بدأ الإنفصال بين الواقع والمثالى . . بين السياسة والأخلاق . . وهو انفصال تام عند إبسن كما كان عند ماكيافيللى مع فارق واحد وهو أن ماكيافيللى كان ينظر إلى هذا الإنفصال كشىء ضرورى لابد منه . . .

أما إبسن فكان يعتبره تناقضًا خطيرًا يهدد كيان النظام الاجتماعى بأكمله . .

ولكن رغم تأثير ميكيافيللى ومعاصريه أريستو وأرتينو على المحتوى الاجتماعى للدراما فى عصر النهضة وإلى حد ما على الخط الدرامى نفسه إلا أن أثر الكوميديا التى كان يكتبها هؤلاء التى أطلق عليها اسم الكوميديا الإيروديتا Erudita لم يكن ليقارن بأثر نوع آخر من الكوميديا نشأ وانتشر أيضًا فى إيطاليا فى منتصف القرن السادس عشر وهو الذى نعرفه باسم الكوميديا دى لارتى Commedia d'ell Arte أى كوميديا الصنعة . . . والصنعة هنا (Arte) . . تعنى أن الممثلين كانوا محترفين عكس الممثلين الهواة الذين كانوا يقومون بأداء الكوميديا الإيروديتا Erudita . .

وفى هذا النوع من الكوميديا ( دى لارتى ) كان كل ما عند الممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية . وعلى الممثل أن يبتكر الحوار المناسب للمشاهد المختلفة . ولذلك فنحن نجد هذه الكوميديات تختار أنماطًا محددة المعالم سواءاً من ناحية الموضوع أو من ناحية الشخصيات ، فمن ناحية الموضوع كانت المسرحية تتكون عادة من مشاهد أو فصول لا تختلف كثيراً عن المشاهد أو الفصول التى يتكون منها الميوزيكهول أو الكريسماس بانتوميم مثل سندريلا ـ أما بالنسبة للشخصيات فقد كانت

هى الأخرى أنماطًا مألوفة . مثل الدكتور ـ والعاشق ـ والخادم والصديق إلخ .

فالممثل الذى يقوم بدور العاشق كان عليه مثلاً أن يحفظ أشعار الحب . . . والذى يقوم بدور الدكتور عليه أن يحفظ وصفات طبية لاتينية . . . وهكذا . . .

ولقد ظلت الكوميديا دى لارتى أهم ألوان التسلية المسرحية وأكثرها انتشاراً فى أوروبا لمدة قرنين كاملين . . وقد تطورت أكثر شخوصها إلى شخوص مسرحية فى البلاد المختلفة فالمهرج Clown مثلاً كان أصله Zanni فى الكوميديا دى لارتى – وهو الخادم الذى يحفظ عدداً من النكت ليدخل السرور إلى قلب سيده .

ولقد اندثرت طبعاً هذه الكوميديات التى لم تكن تعتمد إلا على نص ضئيل . . ولكن أثر الكوميديا دى لارتى على الدراما الأوروبية كان كبيراً . . وكما يقول نيكول : « يمكن أن نتبين هذا الأثر فى كتابات أعظم كتاب الدراما فى عصر النهضة . . ». فموضوع ( الأركاديا إنكانتا ) وهى أحد الأنماط الشائعة فى الكوميديا دى لارتى قريب الشبه جداً من موضوع العاصفة لشكسبير . . وفى ( ترويض النمرة ) . . . . جريميو يطلق عليه اسم (البانتالونى ) أى التاجر البخيل أحد أنماط شخصيات الكوميديا دى لارتى . .

أما الـ ( Zanni ) كما قلنا تطور إلى المهرج . . الذى كان يعرفه المسرح الإليزابيثى جيداً – وبعد قرن تقريباً يعترف موليير بأنه يجد فى الكوميديا دى لارتى مصدراً للوحى والإلهام . . .

وقد كان أثر الكوميديا أوضح ما يكون فى شكسبير الذى بدأ حياته الفنية

ككاتب كوميديا . . يدين بالكثير للكوميديا السائدة فى عصره والسابقة له ، ولكنه مع ذلك لا يقلدها ، بل يخلق كوميديا جديدة تختلف طبعاً عن الكوميديا دى لارتى ، وعن الكوميديا الكلاسيكية مثل كوميديا أريستوفان . .

وقد كان أثر كوميديات ماكيافيللى كبيراً على شكسبير . فكما يقول ناقد معاصر : « . . نستطيع أن نرى خيوط أفكار ماكيافيللى تتخلل نسيج معظم مسرحيات شكسبير مؤثرة بذلك فى طريقة معالجته للشخصيات وفى آرائه بالنسبة للأخلاق والسياسة . . فشكسبير يرى الصراع بين الإنسان وضميره لا كصراع بين الصواب والخطأ فحسب ، بل كصراع فى الإرادة - بين الرغبة فى الفعل والرغبة فى تجنب الفعل . . ».

وقد كانت الحاجة إلى البحث عن مصادر الحدث - أو تصوير التغيرات فى مصير الشخصية إلى جانب الأهداف الكامنة وراء هذه التغيرات - كان هذا من أسباب توسيع رقعة الحدث فى المسرح الإليزابيثى - فبينما كان هم الإغريق تصوير أثر خرق قانون اجتماعى متعارف عليه كان كتاب المسرح فى العصر الإليزابيثى يعنون بتقصى وتصوير الأسباب التى تؤدى إلى خرق القانون لا النتائج فحسب . وهكذا نجد الدراما للمرة الأولى فى التاريخ تعترف بسيولة الشخصية ، بالإرادة وهى فى مرحلة القوة والإرادة وهى فى مرحلة الوهن ، بالعزم والتخلى عن العزم معاً . . وقد أدى هذا بالضرورة إلى توسيع رقعة البناء الدرامى ، فبدلاً من أن يبدأ الكاتب بقمة الأزمة نجده يبدأ بنقطة متقدمة على ذلك . .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن التراجيديا فى عصر النهضة . لقد ساعد على إحياء التراث الكلاسيكى ونشره اختراع الطباعة الذى عرفته إيطاليا عام

١٤٦٥ وتلى ذلك نشر الكثير من المسرحيات الإغريقية والرومانية فمسرحيات بولوتوس Plautus طبعت سنة ١٤٧٢ ، وتيرانس Terenceسنة ١٤٧٣ ، وسينكا Seneca بين ١٤٧٤ ، ١٤٨٤ ، وأريستوفانيس فى سنة ١٤٩٨ ، وسوفوكليس ١٥٠٢ ، ويوربيدس ١٥٠٣ ، وإسخيلوس ١٥١٨ .

وفى إنجلترا بدأ الإهتمام بالتراث الكلاسيكى يأخذ الحيز المناسب فى القرن السادس عشر وكان الفضل فى هذا للمدارس والجامعات التى قامت بدراسة المسرحيات القديمة وعرضها ، وقد تم هذا على مراحل ثلاث : أولاً ـ مسرحيات بلوتوس وتيرانس وسينكا درست وعرضت بلغتها الأصلية (اللاتينية ) . . ثانياً ـ بدأ بعض الكتاب الإنجليز يكتبون مسرحيات باللاتينية والإنجليزية على غرار المسرحيات الكلاسيكية . ثالثاً ـ ظهر هذا الأثر الكلاسيكى فى بعض المسرحيات التى كتبها كتاب إنجليز واختاروا لها موضوعات أو خلفيات من الحياة الإنجليزية فى ذلك الوقت .

وهكذا نجد المدارس والجامعات تقوم بدور هام فى تطور فن الكتابة المسرحية فى العصر الإليزابيثى إذ أنها ساعدت على نشر المفاهيم الكلاسيكية للشكل والبناء الدرامى . .

ولعل هذا هو أحد الأسباب التى من أجلها نجد الدراما الإنجليزية تزدهر بعد أن نقل كتاب المسرح المدربون أكاديمياً نشاطهم الفنى من المدارس والجامعات إلى المسارح التجارية . . ومن أمثال هؤلاء جون ليلى Lyly وتوماس كيد . . وكريستوفر مارلو .

ولقد كان لنشاط هؤلاء الكتاب أثراً لا يستهان به فى المسرح الإليزابيثى : مثلاً كريستوفر مارلو فى ( دكتور فاوست ) أدخل على المسرح تقاليد لم يكن يعرفها من قبل - فقد غير مارلو فى فاوست المفهوم التقليدى للبطل

التراجيدى - إذ أن فاوست مجرد عالم وليس أميراً أو ملكاً كما كان البطل التراجيدى قبل ذلك ، وقد أدى هذا المفهوم الجديد للبطل إلى مفهوم جديد للعنصر التراجيدى الذى أصبح واضحاً أنه يكمن فى مسائل داخلية روحية بدلاً من أن يتمثل فى مظاهر مادية خارجية . .

ولم تكن مسرحية فاوست من ناحية الشكل إلا امتداداً للمسرحية الأخلاقية - أو مسرحية الأخلاق morality play التى كانت سائدة فى العصور الوسطى مع فارق واحد وهو أن البطل فى المسرحية الأخلاقية هو كل إنسان أو أى إنسان، أما البطل فى فاوست فهو إنسان له شخصية محددة المعالم يمكن أن نتعرف فيها على أنفسنا . . على أن مارلو فى فاوست قد مزج مسرحية الأخلاق بالتراجيديا وأوضح بذلك لمعاصريه وزملائه من كتاب المسرح أن مهمة التراجيديا ليست فى تصوير المأساة أو الفاجعة - فالمأساة أمر ثانوى يترتب على أمر هام أساسى - وهو ممارسة الشر . تصوير هذه الممارسة إذن هو ما يجب أن تعنى به التراجيديا . هذا ما أوضحه مارلو فى فاوست . . . وقد أدى هذا إلى أمر يمكن أن نعتبره جديداً فى الدراما وهو نمو أو تطور الشخصية تطوراً ملحوظاً واضحاً خلال المسرحية . .

فمسرحية فاوست تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على تحول فاوست من الثقة بنفسه والتطلع إلى تحقيق مطامعه إلى إدراك خطئه وما صاحب ذلك من فزعه لما ينتظره من مصير .

لقد أثرت فاوست بهذه المفاهيم الجديدة للتراجيديا فى المسرح الإليزابيثى تأثيراً كبيراً حتى أن نيكول يقول أن فاوست أكثر من أية مسرحية أخرى كانت الأساس الذى قامت عليه التراجيديا الشكسبيرية

وفى نفس الوقت تقريباً الذى ظهرت فيه مسرحية فاوست ظهرت

مسرحية أخرى كان لها بعض الأثر فى تغيير مفهوم الدراما . . وهى مسرحية (المأساة الإسبانية ) لتوماس كيد . . فمثل مارلو اختار توماس كيد شخصياته الكبرى من بين الناس العاديين ولكنه أضاف شيئاً جديداً . . . إذا لم يقم البناء الدرامى على مصير شخصية واحدة بل على عصر عدة شخصيات ، حقيقةً أن هيرونيمو يستحوذ على معظم انتباهنا . . ولكننا أيضاً نهتم اهتماماً غير يسير بالشخصيات الأخرى أمثال بالفازار . . ولورنزو . . فهذه الشخصيات تشارك فى بناء الحدث وتطويره بقدر لا يقل كثيراً عن القدر الذى يساهم به البطل .

على أن هذا ليس كل ما هناك . . فمسرحية المأساة الإسبانية مسرحية انتقام . . . ولأجل أن ينجح مؤلف هذا النوع من المسرحيات ، ينبغى أن يعنى عناية فائقة ببناء المشاهد وتتابعها . . . أى بالبناء الدرامى . . . . وهذا ما فعله توماس كيد . . . والنتيجة أن حذا حذوه الكثيرون من معاصريه فى تناولهم لهذا النوع من المسرحيات ، وفى العناية التى أولوها للبناء الدرامى . . . وهى العناية التى كان العصر فى حاجة إليها . . . وخاصة بعد انتشار الكوميديا والتراجيكوميديا . .

ففى إسبانيا كانت هناك مسرحيات لوب دى فيجا Lope de Vega وكالديرون Galderon تمثل العصر الذهبى فى الدراما الإسبانية وهى مسرحيات شعرية تنبض بالحياة واقعية أو لها نصيب من الواقعية ولكنها جريئة عاطفية مليئة بالمتناقضات التى تثير انتباه المتفرج . . . جمة متنوعة كثيرة . . . فقد مات شكسبير عن ٥٢ سنة مخلفاً وراءه ٣٧ مسرحية . أما لوب دى فيجا فقد عاش إلى أن بلغ عمره ٧٣ سنة وترك وراءه ١٧٠٠ مسرحية . وقد كانت أغلب هذه المسرحيات كوميديات أو تراجيكوميديات ،

وكان هدف لوب دى فيجا دائماً هو كسب رضاء المتفرج . . كتب فى مقال قصير له بعنوان : « الفن الجديد لكتابة المسرحية فى هذا العصر ١٦٠٩ » «عندما أكتب الكوميديا فإنى أغلق بعد أقفال كل القواعد الكوميدية . إنى أكتب وفقاً للفن الذى يهدف إلى أن ينال استحسان المتفرجين وتصفيقهم» .

كان لوب دى فيجا يفخر بأنه يجهل الأصول الدرامية ، وكان يقول : «أن المسرحيات تكتب الآن ( فى عصره ) متناقضة لهذه الأصول . . »

ومهما كان نصيب هذا من الصحة . . فمن الواضح أن عصر النهضة قد شاهد تطوراً فى المفهوم الدرامى يختلف عما سبق ويختلف عما كان النقاد يتناقشون فيه فى ذلك الوقت . . . وقد يكون معظم كتاب هذا العصر غير مدركين للمفهوم الدرامى الجديد الذى نبع من بين أصابعهم ، ولكن عدم

الوعى بالشىء لا ينفى وجوده . . . وإذا كان النقاد فى عصر النهضة قد فشلوا فى فهم تكنيك شكسبير وغيره من الكتاب ومفهومهم الدرامى فليس معنى هذا أن هذا المفهوم لم يوجد أو أنه ظل محصوراً فى مناقشات النقاد السفسطائية لأحداث أرسطو وتوصيات هوراس .

# الكلاسيكية الجديدة

جنباً إلى جنب مع الحركة المسرحية التى سادت القرنين السادس والسابع عشر كما رأينا كانت هناك الحركة النقدية التى عرفت وتعرف الآن بالكلاسيكية الجديدة .

وقد كانت المعايير النقدية للكلاسيكية الجديدة فى الواقع حصاد عمل أكثر من ناقد فى أكثر من بلد من بلدان أوروبا ولو أنها تبلورت ، وأخذت طابعها المعروف فى فرنسا وخاصة فى الأكاديمية الفرنسية التى أنشئت عام ١٦٢٩ ، فمثلاً النقاد الإيطاليون فى القرن السادس عشر أمثال سكاليجر Scaliger ومنيتورنو Ninturno هم الذين أرسوا الأسس التى بنى عليها النقاد الفرنسيون مثل بوالو وشابليان معاييرهم فى القرن السابع عشر .

ولقد بنى نقاد الكلاسيكية الجديدة مفهوماتهم على النقد اليونانى والرومانى ، وخاصة أعمال أرسطو وهوراس . ولو أن الكثير من هذه المفهومات انبنت فى الواقع على سوء فهم للمؤلفين القدامى .

وقد انحصر اهتمام الكلاسيكية الجديدة فى عدة موضوعات وهى نقاء النماذج الدرامية . . . أهداف الدراما . . . مفهوم محاكاة الواقع أو الإيهام به ومفهوم اللائق ، ثم وحدات الحدث والمكان والزمان . . .

أما الأشكال الدرامية المعترف بها فقد اقتصرت على التراجيديا والكوميديا على أنْ تكوّن كل منهما شكلاً قائماً بذاته لا يسمح بالخلط بين الإثنين وعلى أن تكون لكل منهما القواعد والقوانين الخاصة بها .

ففى التراجيديا مثلاً كان يتحتم أن يكون الأبطال من الحكام والنبلاء . . . وكذلك كانت الموضوعات تعالج أمور الدولة كسقوط الحكام وما شابه ذلك . أما النهاية فيجب أن تكون دائماً غير سعيدة ، والأسلوب يجب أن يكون شاعرياً نبيلاً متعالياً . . . .

أما فى الكوميديا فقد كانت الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا ، والموضوعات تعالج أموراً منزلية أو خاصة والنهايات دائماً سعيدة ، وأسلوبها يتميز باستعمال اللغة المألوفة . . . لغة كل يوم . . .

وهذا التمييز الحاد بين التراجيديا والكوميديا كان يعنى بطبيعة الحال أن كلاً منهما لا يجوز أن تتعدى الحدود المرسومة لها ، فلا يمكن أن نكتب تراجيديا عن أناس عاديين أو نكتب كوميديا عن النبلاء . . . . وإذا حدث شىء من هذا القبيل كأن يمزج الكاتب التراجيديا والكوميديا أو يتعدى حدود الواحدة إلى الأخرى . . وطبعاً كان هذا يحدث أحياناً خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد كان حكم النقاد عادة أن كتاب مثل هذه المسرحيات غير مثقفين ، وأن مسرحياتهم هى جهود غير جادة ، لذلك كانوا يطلقون عليها أسم ( مسرحيات غير شرعية ) .

وهناك نقطة أخرى . . فقد كان الأدب قبل النهضة والحركة الإنسانية التى صاحبتها مرتبطاً بالدين . . ومن هنا وجد أصحاب الحركة الإنسانية أن أفضل دفاع عن الدراما الجديدة أنها يجب أن تكون مفيدة ، لأن هدفها أن تعلمنا دروساً فى الأخلاق . . . وكان هذا هو خط الدفاع الأول الذى اتخذه

معظم النقاد ما بين ١٥٠٠ ، و ١٨٠٠ . . فقد كانت وظيفة الدراما فى نظرهم أن تعلِّم أولاً ثم تمتِّع ثانياً . . ومادام هذا التعليم الذى تقوم به الدراما يجب أن يكون واضحاً . . لذلك يتحتم أن تعاقب أو تكافأ الشخصية تبعاً لسلوكها ، ومن هنا نشأ فى القرن السابع عشر الإصطلاح المعروف بالعدالة الشاعرية ، وبها تحددت وظيفة الكوميديا على أنها السخرية من السلوك الذى يجب تجنبه كما تحددت وظيفة التراجيديا على أنها الكشف عن النتائج المفزعة للسلوك الخاطىء . . على أن عمل الدراما لم يقتصر على التعليم . . فلا بد لها من الإمتاع . . . إذ بدون الإمتاع لا يتسنى أو لا يتحقق التعليم . .

وهذا ما نسميه الآن البرشامة المغلفة بالسكر ، فبدون السكر أو المتعة لا يتيسر ابتلاع البرشامة المرة أى التعليم . .

ولكن لكى تجمع المسرحية بين المتعة والفائدة لا بد أن يتوفر فيها شرط أساسى وهو أن تظهر بمظهر الحقيقة أو الواقع ، وقد كان لهذا المظهر فى نظر الكلاسيكيين الجدد أركان ثلاثة : الواقع والأخلاق والعام أو المطلق .

أما بالنسبة للركن الأول ، فتحقيقه يتم إذا استبعد الكاتب المسرحى كل ما لا يمكن أن يحدث فى الحياة . .

ولذلك لم يكن هناك مجال للفانتازيا أو ما وراء الطبيعى اللهم إلا إذا كانت هذه العناصر جزءاً لا يتجزأ من القصة نفسها كما فى الأساطير الإغريقية أو قصص الإنجيل . . . وحتى هذه يجب على الكاتب أن يتجنبها بقدر الإمكان .

على أن محاكاة الواقع فى نظر الكلاسيكية الجديدة لم تكن لتقتصر على

محاكاة ما هو ممكن فعلاً فحسب بل ما يجب أن يحدث وفقاً لنظام أخلاقى مثالى . وقد يبدو أن هذا المطلب الأخير يتعارض مع مظهر الواقع أو محاكاته . . . ولكن الكلاسيكية الجديدة كانت تفسر هذا كالتالى :

أن الكون يسيطر عليه إله عادل ، لذلك فليس من المعقول أن لا تكافأ الفضيلة أو أن تترك الرذيلة دون عقاب ، ورغم أنه فى الواقع والحقيقة هناك حالات كثيرة يخطىء فيها الإنسان ولا يعاقب على خطئه فإن هذه الحالات إنما هى جزء من خطة دقيقة رسمها اللّه ولا يستطيع العقل البشرى إدراكها ولذلك فمثل هذه الحالات يجب أن تعتبر شاذة ولا تصلح للدراما . . . لأن الدراما يجب أن تعنى بالحقيقة فى أسمى معانيها ، والحقيقة دائماً تتضمن العدالة والأخلاق . .

على أنه من المهم فى فهم الكلاسيكية الجديدة أن تدرك مطلبها الثالث وهو مطلب العام أو المطلق . ففى نظر الكلاسيكية الجديدة أن كل ما فى الحياة ( خاص ) . بمعنى أنه لا وجود لشيئين متماثلين تماماً . . . ومن ناحية أخرى فهذه الأشياء الخاصة يمكن أن تنقسم إلى مجموعات من الخواص التى بينها صفات مشتركة كالآدميين مثلاً الذين يشتركون فى صفات تميزهم عن الحيوانات . . .

والصفات المشتركة التى تتوفر فى كل مجموعة وتميزها عن الأخرى هى فى الواقع الروح أو العنصر الذى يتوفر فى كل أفراد المجموعة . وبالتالى فالفروق أو الإختلافات التى توجد بين هؤلاء الأفراد أو الخواص هى إختلافات عرضية . ولذلك لا يمكن اعتبارها أساسية وبالتالى لا يمكن اعتبارها جزءاً ضرورياً من الحقيقة . . .

وقد اتفقت الكلاسيكية الجديدة على تسمية العنصر المميز لأفراد كل

مجموعة بالمعيار ، كما اتفقت على أن هذه المعايير يمكن إستكشافها عن طريق دراسة الطبيعة دراسة منطقية رشيدة منظمة، وأن على كتاب المسرح أن يأخذوا فى اعتبارهم هذه المعايير العامة فإن لم يفعلوا اعتبروا من الشواذ أو من أعداء الحقيقة .

وقد صاحب هذا المفهوم مفهوم آخر كان له أثره فى نظرية الدراما وهو أن الطبيعة البشرية لها أنماطها التى لا تتغير فى كل زمان وكل مكان . . . ولذلك فقد كان ينتظر من الكاتب المسرحى أن يحصر اهتمامه فى تصوير ما هو دائم وماهو عام فى الطبيعة البشرية وهذا يعنى بطبيعة الحال استبعاد كل الصفات التى يمكن أن تميز وقتاً أو مكاناً أو شخصاً بعينه . . .

لذلك فنحن نجد فى المسرحيات الكلاسيكية الجديدة الكثير من عدم العناية بالتفاصيل المميزة كما نجد تركيزاً شديداً على ما هو عام أو عالمى . . وخاصة بالنسبة للشخصيات . . فقد كان من المعتقد أن كل سن وكل وظيفة أو مرتبة اجتماعية أو جنس ( ذكر أو أنثى ) له صفاته المميزة . . والمفروض أن يراعى الكاتب المسرحى هذه الصفات المميزة أو المعايير فى خلق شخوصه، كما أن الناقد كان يأخذها فى الإعتبار فى حكمه على مدى ما حقق الكاتب من مظهر الحقيقة فى أعماله المسرحية .

وهذا المبدأ فى رسم الشخصيات كان يسمى باللائق ، ومعناه المطابقة . . أى مطابقة الشخصية المسرحية للمعايير المتعارف عليها . . كان هذا يعنى فى أغلب الأحيان - مطابقة الشخصية لمعايير سلوكية معتمدة من العصر الذى كتبت فيه المسرحية .

وهكذا نجد أن مظهر الحقيقة أو الواقع مفهوم حاول أن يجمع بين الواقعية والأخلاقية والعمومية فى إطار واحد يهدف إلى تحقيق العالمية المطلقة

فى الدراما ، ذلك عن طريق استبعاد كل ما هو ليس معبراً عن الإنسان فى كل زمان ومكان .

وقد كان من متطلبات مظهر الواقع أو الحقيقة أحياناً التمسك بوحدات الحدث والمكان والزمان . . وبينما نجد أن وحدة الحدث ظلت بشكل أو بآخر مطلباً فى الدراما على مر العصور نجد الكلاسيكية الجديدة تفسر هذه الوحدة على أن المسرحية بحيث أن تحتوى على قصة واحدة رئيسية مما يستدعى استبعاد أى قصص فرعية فى البناء المسرحى . أما بالنسبة لوحدتى المكان والزمان ، فإن الكلاسيكية الجديدة هى الحركة النقدية الوحيدة فى تاريخ الدراما التى تمسكت بهاتين الوحدتين . . . صحيح أن المسرح الإغريقى والرومانى ، كما يراعى توفر وحدة المكان والزمان ، ولكن لم يكن هناك إصرار على لزومهما كما كان فى الكلاسيكية الجديدة . .

وأول من أصر على وجود الوحدات الثلاثة بمفهومها النيوكلاسيكى كان الناقد الإيطالى ( كاستلفترو ) الذى كتب فى ١٥٧٠ يقول : بما أن الجمهور يعرف أنه لن يقضى بالمسرح أكثر من ساعات معدودة . . فمن الصعب على المؤلف المسرحى محاولة إقناعنا بأن أياماً وسنوات عديدة تنقضى وتمر ونحن هناك . . . وبناء عليه فالوقت الذى تستغرقه أحداث المسرحية يجب أن يتساوى مع الوقت الذى نقضيه فى المسرح ، وفى أسوأ الحالات يجب أن لا يتعدى زمن المسرحية الأربعة وعشرين ساعة على الأكثر . .

وبالمثل كتب هذا الناقد الإيطالى يقول : «إن الجمهور يعرف أنه قد ذهب إلى مكان واحد . . ولذلك فيجب أن لا ننتظر منه تصور أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا أو العكس . . » .

هذا المزج بين الزمن الواقعى والزمن المسرحى وبين المكان الواقعى والمكان

المسرحى يمكن تفسيره فى ضوء مظهر الواقع أو الإيهام به الذى كان يتطلب توافقاً تاماً بين الدراما والواقع .

وأحسن مثال للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة يمكن أن تجده فى كورنى وراسين . . فالبناء المسرحى هنا هو بناء منظم لمطلقات أو عموميات مرشدة يتحكم فيها العقل لا العاطفة . . . ولذلك فنحن لا نجد حرارة الحياة وكما يقول أحد النقاد مسرحيات كورنى وراسين هى مسرحة لأحكام أو معايير مطلقة عامة . .

على أن العصر مع ذلك لم يخلو من صوت الواقع الحى الذى نسمعه على لسان موليير الحاد الفظ أحياناً الذكى دائماً . . والذى تطور من الفارس إلى كوميديا الشخصيات ، والكوميديا الاجتماعية والذى استمد جذوره كما سبق أن قلنا من الكوميديا دى لارتى .

وإلى جانب موليير فى فرنسا قامت فى إنجلترا كوميديا عصر العودة فمسرحيات ( كونجريف ) و ( فاركهار ) و ( وبتشرلى ) كانت تتميز بواقعية حادة لاذعة ساخرة .

وفى إنجلترا أيضاً نجد الشاعر والكاتب المسرحى جون دريدن يكتب مقاله المعروف ( مقال عن الشعر الدرامى ) سنة ١٦٦٨ .

وفيه يحاول دريدن أن يقارن بين الدراما القديمة والحديثة ومسرحيات إسبانيا ، ومسرحيات إنجلترا وهو يوضح أن وحدتى الزمان والمكان لم تكن لهما أهمية تذكر عند القدماء . . . وفى هذا المقال يدعو دريدن إلى ضرورة زيادة الإهتمام برسم الشخصيات كما يدعو فكرة هامة وجديدة وهى أن لكل عصر عبقريته التى تميزه عن غيره من العصور.

ولذلك فلا ينبغى لكتاب عصره أن يقلدوا القدامى . . . . وهو فى هذا يقول :

« يجب أن لا نقلد الخط الذى سار فيه القدماء بل خطوط الطبيعة وبما أن الطبيعة أمامنا ، وبما أن عندنا الخبرة التى اكتسبناها من دراستنا للقدماء فلا عجب إذن لو أننا رسمنا ملامح لم يفطنوا هم إليها » .

# القرن الثامن عشر

الدراما العاطفية هو الإسم الذى يطلق على مسرحيات القرن الثامن عشر بوجه عام وهو يعنى إثارة العاطفة بالنسبة لمآسى الآخرين . . .

فحتى الكوميديا فى القرن الثامن عشر كانت تعنى بتصوير الصعاب والمآسى التى يعانى منها الناس ، ولقد كانت المسرحية تعتبر كوميديا لا بسبب الموضوع الذى تعالجه أو بسبب طريقة المعالجة ، وإنما لأنها فقط تنتهى نهاية سعيدة . وكان هدف الكاتب المسرحى أن يستدر دمعة أو ابتسامة ، وكانت الشخصيات عامة راقية مهذبة ، عواطفها نبيلة تعانى من ظروف تتحملها فى شجاعة ، وعندما يتم إنقاذها منها تكافأ بسخاء .

واليوم تبدو هذه المسرحيات مبالغ فيها بالنسبة لرسم الطبيعة البشرية فالشخصيات تبدو طيبة ونبيلة أكثر من اللازم ، والمواقف مصطنعة أيضاً أكثر من اللازم . .

ولكن فى وقتها كانت هذه المسرحيات تجتذب عدداً كبيراً من المتفرجين الذين كانوا ينفعلون بها ويرون فيها صوراً صادقة للطبيعة البشرية .

فالقرن الثامن عشر كان يعتبر الإنسان خيِّراً بالطبيعة ، وإذا تعرض للشر

فالسبب هو الظروف الاجتماعية أو عجز الفرد عن أن يستمع إلى صوت قلبه . ولذلك فالشرير يمكن إصلاحه أو ترتبيته فى لحظة واحدة أحياناً إذا تيقظت فيه طيبته الكامنة الأصيلة . . وتحمل المشاق لم يكن فى الحقيقة إلا اختباراً للنفس . . للفضيلة . ولذلك فمكافأة من يتحمل المشاق ويصمد فى وجه الإغراء كانت مسألة طبيعية منطقية . .

ومن ناحية أخرى فإظهار العواطف كان يعتبر علامة على العقل السليم ووسيلة للإحتفاظ بالصحة النفسية ، فما دام الإنسان عرضة للضغط الخارجى فالطريقة الوحيدة لمجابهة هذا الضغط لاتتأتى إلا بالضغط الداخلى . . ومن هنا كان إظهار العواطف دليلاً على الطبيعة الفاضلة ، فإذا تألم الإنسان لآلام الآخرين ، فهذا معناه أنه إنسان فاضل . . ومن ناحية أخرى فهو بحاجة إلى أن يتألم بين الحين والآخر حتى يستطيع أن يحافظ على طبيعته الفاضلة . . . . . ومن هنا كانت الحاجة إلى أن يبكى الإنسان وأن يحس بعمق وهى حاجة حاول كتاب المسرح تغطيتها .

ومن أهم الأمثلة على الكوميديا العاطفية مسرحية ( العاشقون الواعون ) للكاتب الإنجليزى ريتشارد استيل R Steele التى ظهرت سنة ١٧٢٢ .

وإلى جانب الكوميديا العاطفية قامت فى القرن الثامن عشر التراجيديا المنزلية أو العائلية ، وهى التى تعمدت تجنب الملوك والنبلاء واختارت أبطالها من بين الشخصيات العادية ، وخاصة طبقة التجار . وكانت تدور عادة حول تصوير النتائج السيئة للإذعان للشر كما كانت الكوميديا العاطفية تعنى بتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر ، وقد كان أول من نشر التراجيديا المنزلية جورج ليللو George Lillo ( ١٦٩٣ - ١٧٣٩ )

بمسرحيته المعروفة ( تاجر لندن ) وفيها يعالج الكاتب حياة صبى تاجر إذ يقع تحت تأثير امرأة ساقطة فيسرق سيده ويقتل عمه ، وواضح فى المسرحية أنه لو كان قد قاوم الشر لاستطاع أن يتزوج ابنة سيده ، ويصبح هو نفسه تاجراً ثرياً . . . واليوم تبدو لنا مسرحية ( ليللو) مسرحية ساذجة للغاية ولكنها فى زمانها كان لها تأثير كبير على رواد المسرح ، وعلى الدراما فى فرنسا وألمانيا . . . .

على أى الأحوال فالكوميديا العاطفية والتراجيديا المنزلية كانت كل منهما تعبيراً عن الخروج عن مقاييس الكلاسيكية الجديدة . . . إذ أن كلاً منهما كانت خروجاً على الشكل الدرامى النقى الذى كانت تعنى به الكلاسيكية الجديدة . . . لأن كلا منهما كانت تمزج التراجيديا بالكوميديا أو الكوميديا بالتراجيديا . وقد ظهرت فى القرن الثانى عشر ألوان أخرى من الدراما يمكن أن نعتبرها خروجاً على الكلاسيكية الجديدة كان من أهمها : البالاد أوبرا أو الأوبرا الشعبية ، والبرليسك ، والبانتوميم . أما البالاد أوبرا أو الأوبرا الشعبية . . . إذا جازت هذه الترجمة . . فقد انبنت على الأوبرا الإيطالية التى وجدت رواجاً شديداً فى إنجلترا عندما استوردت فى أوائل عصر العودة .

وأهم وأول أعمال الأوبرا الشعبية كانت ( أوبرا الشحاذين ) للكاتب الإنجليزى جون جاى ( ١٦٨٥ - ١٧٣٢ ) التى ظهرت عام ١٧٢٨ . . . وفى هذه الأوبرا تجد أجزاءاً من الحوار تتخلل أغانى لحنت على أنغام الأغانى الشعبية الشاسعة ( Ballads ) . . ولقد لاقت أوبرا الشحاذين نجاحاً كبيراً حتى أن عرضها استمر ٦٠ حفلاً . . . وكان هذا فى ذلك الوقت أمراً غير مألوف . . وقد أدى هذا النجاح إلى ظهور أوبرات كثيرة تقلدها ما بين ١٧٢٨ ، ١٧٣٧ . . .

ولم تقتصر أوبرا الشحاذين على محاكاة الأغانى الشعبية بل إنها كانت أيضاً تسخر من الموقف السياسى فى إنجلترا فى ذلك العصر . .

ففى نهاية الأوبرا يقول أحد الأبطال أنه من الصعب الحكم إذا كان اللصوص يقلدون الطبقة الحاكمة أم أن الطبقة الحاكمة هى التى تقلد اللصوص . . . فالطبقة الدنيا مثل الطبقة العليا لها رذائلها ولكنها – عكس الطبقة العليا . . . تعاقب على ما تفعل . . .

ولقد تطورت الأوبرا الشعبية بعد ذلك إلى الأوبرا الكوميدية ، وكان أهم كتابها إيزاك بيكوستاف :

Isaac Bickerstaffe ( ١٧٣٥ – ١٨١٢ ) .

ومن أهم أعماله ( الحب فى القرية ) ( وفتاة الطاحونة ) .

وقد ظهر فى نفس الوقت لون آخر من الدراما – إذ بدأ هنرى فليدنج Henry Fielding( ١٧٠٧ – ١٧٥٤ ) الكاتب الروائى المعروف يكتب فى الثلاثينات من القرن الثامن عشر مسرحيات يقلد فيها ساخراً الكثير من مسرحيات العصر بهدف النقد والسخرية اللاذعة من الطبقة الحاكمة . . ومن هذه المسرحيات ( تراجيدية التراجيديات ) و( السجل التاريخى لعام ١٧٣٦ ) .

على أن من أكثر الألوان الدرامية الجديدة رواجاً فى القرن الثامن عشر كان البانتوميم الذى ظهر عام ١٧١٥ ووصل إلى درجة الكمال على أيدى جون ريتش John Rich ( ١٦٨٢ – ١٧٦١ ) . . وهذا الفن الجديد كان يتكون من الرقص والمحاكاة الصامتة التى تصحبها الموسيقى ومناظر غنية ومؤثرات مختلفة .

وفى البانتوميم كانت القصة تتكون من مشاهد جادة ومضحكة معاً . . . والمشاهد المضحكة كان لها بطل يملك عصاً سحرية يستطيع بها أن يغير الأماكن والأشياء والأشخاص كما يرغب . أما المشاهد الجادة فكانت تقوم على قصة مستمدة من الأساطير أو موضوعات تاريخية مألوفة لدى المتفرجين . .

وهكذا نجد أنه حتى عام ١٧٧٠ كانت الدراما العاطفية تسود المسرح الإنجليزى سواء فى الكوميديا - أو التراجيديا المنزلية - أو الأوبرا الكوميدية أو البانتوميم .

ولكن ظهر كاتبان جديدان كان هدفهما تغيير الذوق العام إن لم يكن إصلاحه وهما أوليفر جولد سميث Oliver Gold Smith ( ١٧٠٣ - ١٧٧٤ ) وريتشارد شريدان Richard sheridan( ١٧٥١ - ١٨١٦ ) .

أما جولد سميث ففى مسرحيته ( الرجل الطيب ) و ( تمسكنت حتى تمكنت ) فقد حاول أن يعيد ما كان يسميه بالكوميديا الضاحكة . .

ولذلك نجد مسرحياته تسير فى نفس خط فارسات شكسبير ومعاصره بن جونسون . . . . أما شريدان فهو يسير فى نفس خط كوميديا عصر العودة ولكن بدون النغم الأخلاقى الذى كان يميز هذه المسرحيات . . . وقد كتب ( المزاحمون ) و ( الناقد ) و ( مدرسة الفضائح ) التى يعتبرها بعض النقاد أعظم كوميدية اجتماعية فى الأدب الإنجليزى .

وفى فرنسا نجد كورنى وراسين يكاد يشل حركة التجديد بالنسبة للتراجيديا فيما عدا بعض أعمال فولتير ( ١٦٩٤ - ١٧٧٨ ) التى تأثر فيها بالمسرح الإنجليزى بعد أن عاش فى إنجلترا عدة سنين . .

ولكن بينما استمرت التراجيديا متأثرة بأسلوب راسين وكورنى نجد الكوميديا تبتعد عن أنماط موليير وتأخذ خطاً مشابهاً للخط الذى أخذته فى إنجلترا .

وقد كانت أعمال ماريفو Pierre Carlet de Chawbtein de Mrari-vaux( ١٦٨٨ - ١٧٦٠ ) من أهم الأعمال التى ظهرت فى تلك الفترة وتعتبر بشائر ظهور الكوميديا العاطفية فى فرنسا . . . والموضوع المحبب إلى ماريفو . هو استيقاظ الحب فى النفوس . .

فنحن نواجه امرأة ورجلاً ليس عندهما أى نية للحب . . . ولكن بالتدريج نجدهما يصلان إلى مرحلة تحتم عليهما الاعتراف بالحب الذى وقعا فيه . . . وفى كوميديات الحب السابقة على ماريفو كنا نجد البطل والبطلة قد وقعا فعلاً فى حب قبل رفع الستار . . والمشاكل التى تواجههما عادةً هى التغلب على معارضة الآباء أو على قوى خارجية أخرى .

أما فى كوميديات ماريفو فالمشاكل نفسية ، وهى داخل الأبطال أنفسهم، ولعل هذا مما يجعل مسرحيات ماريفو شائعة فى وقتنا هذا - هذا إلى جانب أسلوبها المنمق الذكى المصقول حتى أصبح هدفاً فى حد ذاته يقلد ويسمى الماريفية . .

وبعد ماريفو ظهرت الكوميديا العاطفية فى أعمال كلود دى لاشوسى Claude de La chausee ( ١٦٩٢ - ١٧٥٤ ) التى لا تختلف عن شبيهاتها فى إنجلترا . . . . إلا فى أنها مكتوبة نظماً . .

أما التراجيديا المنزلية فلم تجد فى فرنسا من يتبناها حتى جاء ديدرو De-nis Didero ( ١٧١٣ - ١٧٨٤ ) فاحتضنها فى الخمسينات من القرن الثامن عشر وقد كان ديدرو يدعو إلى التخلى عن تقسيم الدراما إلى

الكوميديا والتراجيديا على أن يحل محلهما شكلان متوسطان هما على وجه التقريب الكوميديا العاطفية والتراجيديا المنزلية .

هذا الشكل المتوسط الذى كان يهم ( ديدرو ) هو الذى دعاه إلى المطالبة بتحسينات كثيرة فى المسرح كإستعمال النثر فى الحوار وكاختيار المواقف والشخصيات من الحياة العادية ثم أخيراً مفهوم الحائط الرابع .

ومفهوم الحائط الرابع يتضمن أن يعامل المسرح كأنه حجرة أحاط حوائطها شفاف بحيث يسمح للمتفرج أن يرى ما يحدث فى الحجرة ، وبناءاً عليه فيجب على الممثلين أن يمثلوا دون أن يكون فى اعتبارهم وجود

المتفرجين على الإطلاق وبناءاً عليه أيضاً يجب أن تكون صورة المسرح مطابقة تماماً للواقع . وبالتالى فيجب أن تكتب المسرحية على أنها هى الأخرى صورة للحياة والواقع دون أن يأخذ الكاتب فى الإعتبار عملية المسرح . أى دون أن يخرج عن منطق الإيهام بالواقع . ومع أن مفهوم الحائط الرابع لم ينفذ تماماً إلا فى القرن التاسع عشر إلا أنه كان خطوة هامة نحو تحقيق الواقعية فى المسرح .

ولقد كتب ديدرو رسالة عن فن التمثيل بعنوان ( مفارقة الممثل ) يقول فيها : « إن الممثل يجب أن لا يحس بشىء شخصياً حتى يستطيع أن يسيطر على نفسه . إذ المهم أن يثير فينا الإحساس بحيث نشعر أن ما أمامنا ليس وهماً بل حقيقة » .

وكثيراً ما تقارن رسالة ديدرو بأعمال ستانسلافسكى الذى يقول : «بأن الممثل يجب أن يحس الموقف المسرحى إلى حد الإندماج فيه . . . بحيث يثير فينا أقصى ما يمكن أن يثار من إحساس » .

ورغم أن آراء ديدرو ظلت لها أهميتها إلا أن أثره على معاصريه كان

ضئيلاً . . ورغم أن مسرحياته ( الإبن غير الشرعى ) و ( رب العائلة ) لم تكن ناجحة إلا أنها كانت السبب فى ظهور اللون الدرامى الذى يسمى درام (drame ) . . . أى المسرحية الجادة التى ليست تراجيديا بالمعنى التقليدى . . فقد كان ديدرو يطالب بهذا النوع الجديد من المسرحية - النوع المتوسط كما قلنا . . حيث يكون هدف الكاتب البساطة والواقعية . . وحيث يجب عليه أن يحلل النظام الاجتماعى القائم . . ولقد صاحب ظهور رب العائلة مقال لديدرو عن الشعر المسرحى بعنوان ( الشعر المسرحى لمسيو جريم )

De La poisie Dramatique a M. Grimm

يعتبر من علامات الطريق فى تاريخ المسرح إذ ينص فيه بوضوح على أهداف دراما الطبقة الوسطى ويقول :

« من الذى سيصور لنا واجبات الإنسان ؟ وما الذى نطلبه من كاتب يتصدى لهذا العمل ؟ يجب أولا أن يكون فيلسوفاً أمعن النظر فى عقله ونفسه عافاً بالطبيعة البشرية . كما يجب أن يكون قد درس باهتمام النظام الاجتماعى بحيث أصبح على معرفة بأهدافه وأهميته . . بمحاسنه ونقائصه». على أن أهم كتاب المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر كان بومارشيه Pierre Auguatin Caron de Beaumarchais ( ١٧٣٢ - ١٨٩٩ ). وقد كتب بعض المسرحيات الجادة مقتفياً أثر ديدرو ، ولكن أهم مسرحياته هى (حلاق أشبيله ) ١٧٧٥ (وزواج فيجارو ١٧٨٤) . فقد فشلت مسرحياته الجادة ، كما فشلت مسرحيات ديدرو - وقد حارب من أجل المسرحية الجادة كما سبق أن فعل ديدرو ، وكتب يرد على نقاد مسرحيته ( يوجينى ) أن من حقه أن يعطى صورة صادقة لما يفعل الناس ، صورة تختلف عن صور أكوام القتلى وبحور الدم ، التى تصورها المسرحيات الأخرى ، والتى هى

بعيدة عن روح العصر ، كما أنها بعيدة عما هو طبيعى فى أى زمان ومكان .

وقد كان بومارشيه أكثر دقة من ديدرو فى تعريفه لمهمة المسرح الاجتماعى ، فقد كتب يقول : « إذا كانت الدراما صورة صادقة لما يحدث فى المجتمع ، فالإهتمام الذى تثيره فينا يجب أن يكون نفس الإهتمام الذى تثيره ملاحظة أشياء حقيقية إلا إذا قامت بيننا فى مقاعد المتفرجين وبين ما يحدث على خشبة المسرح علاقة ما

وهذه العلاقة يجب أن تكون بين الرجل والرجل لا بين الرجل والملك ، فلا يتسنى للمسرح أن يثير فينا اهتماماً حقيقياً . . . وكلما كانت معاناة الرجل الذى على خشبة المسرح قريبة من معاناتى ، وكلما كانت طبقته الاجتماعية قريبة من طبقتى كلما ازددت إحساساً به . . ». ولقد كان بومارشيه يرى فى الإعتقاد فى القدرية ما يحط من شأن الإنسان لأن هذا الإعتقاد يجرد الإنسان من حريته .

وفى إيطاليا نجد الأوبرا والكوميديا دى لارتى اللونين السائدين فى المسرح خلال القرن السابع عشر وإلى منتصف القرن الثامن عشر حيث بدأت الكوميدى دى لارتى فى الإنحلال بينما استمرت الأوبرا . .

ولقد حاول كل من جولدونى وجوتزى إصلاح الكوميديا دى لارتى ولكن بدون جدوى ، وانصبت محاولات جولدونى( ١٧٠٧ - ١٧٩٣ ) على أن يزود فرق الكوميديا دى لارتى بنصوص مكتوبة ولو أنه استمر فى استعمال الشخصيات التقليدية - ولم تقتصر جهود جولدونى على إصلاح الكوميديا دى لارتى فقد كتب للمسرح مسرحيات أخرى كثيرة ، وأصبح أعظم كتاب الكوميديا فى إيطاليا فى القرن الثانى عشر . وتدور أغلب مسرحيات جولدونى حول النساء وهو يعتقد أن المرأة أرجح عقلاً من الرجل كما يعتقد

أن الطبقتين الدنيا والمتوسطة أعلى قدراً من الطبقة العليا . . . ورغم عاطفيته الشديدة إلا أن مسرحه يتميز بالخفة والفكاهة الأصيلة . . . وقد كتب أكثر من ٢٥٠ مسرحية بعضها بالفرنسية حيث عاش فى فرنسا زمناً وأشهرها (سيدة الحان ) و ( المروحة ) .

أما كارلو جوتزى carlo cozzi ( ١٧٢٠ - ١٨٠٦ ) فقد كان على نقيض من كارلو جولدونى - تقريباً فى كل شىء - فلم يكن من رأيه إصلاح الكوميديا دى لارتى ، ولقد كتب بعض المشاهد للكوميديا دى لارتى ، ولكنه ترك للممثلين تكملة المسرحية من عندهم . .

وفى القرن الثامن عشر نجد فى إيطاليا أيضاً الكاتب التراجيدى ألفييرى Vttorio Amedeo AIfieri( ١٧٤٥ - ١٨٠٣ ) وقد كانت مسرحياته مزيجاً من الوعى الاجتماعى والموضوعات والأشكال الكلاسيكية ، وتتميز بإستخدامه لشخصيات قليلة ، وتركيزه على مشكلة يتعرض لها فرد واحد موقف حاد .

## شمال شرق أورو با :

ولقد شهد القرن الثامن عشر تطور الدراما فى شمال أوروبا وروسيا فإلى منتصف هذا القرن لم يكن فى روسيا مسرح بالمعنى الحقيقى للكلمة . .

فى العصور الوسطى كانت هناك دراما كنائسية ولكنها ضئيلة وبعد ذلك كانت هناك فرق مسرحية تفد من الغرب ، وأحياناً كان القياصرة يشجعون قيام المسرح فى البلاط ، وأحياناً أخرى كانوا يمنعون وجوده . وهكذا إلى أن كتب بتروفتش سوماروكوف Alexei petrovich Sumarokov ( ١٧١٨ - ١٧٧٧ ) مسرحية ( كوريف ) ومثلها طلبة كلية البوليس فى ١٧٤٩ .

وقد تعاون سوماروكوف بعد ذلك مع فرقة ( فولكوف ) وأعانتهم القيصرة

إليزابيث واستدعتهم إلى بطرسبرج واستمروا فى عروضهم ، ولكن من الصعب أن تقول أن المسرح الروسى قام قبل القرن التاسع عشر . . .

أما بالنسبة لشمال أوروبا فقد انضمت النرويج إلى الدانمارك منذ القرن الرابع عشر إلى عام ١٨١٤ وكانت اللغة الدانماركية هى السائدة فى الدانمارك. قبل القرن الثامن عشر لم تكن هناك مسرحيات مكتوبة باللغة الدانماركية فقد كانت اللغة الأكاديمية هى اللاتينية ولغة المجتمع الراقى هى الفرنسية ، ويمكن اعتبار سنة ١٧٢٢ بدء تاريخ المسرح الدانماركى عندما بدأ هولبرج Ludwig Holberg ( ١٦٨٤ - ١٧٥٤ ) يكتب مسرحياته وهو نرويجى المولد ، وكان أستاذاً بجامعة كوبنهاجن - وقد كتب هولبرج عدداً لا بأس به من الكوميديات وكان يقول إن مثله الأعلى كان موليير . والحقيقة أن مسرحياته تشبه إلى حد كبير فارسات القرون الوسطى - هذا إلى أنه كان يميل إلى التعليم الأخلاقى عن طريق الدراما .

ولقد مرت السويد بنفس المراحل التى مرت بها معظم بلاد أوروبا فعرفت دراما القرون الوسطى ، والدراما المدرسية فى القرن السادس عشر وأخيراً عرفت المسرح التجارى فى القرن السابع عشر ولكنها لم تعرف كاتباً مسرحياً له شأن إلى أن بدأ سترندبرج يكتب فى أواخر القرن التاسع عشر .

وفى أمريكا يمكن اعتبار سنة ١٧٥٢ بدء المسرح عندما جلب لويس هالام Lewis Hallam فرقة مسرحية إلى أمريكا وقد مثلت أول ما مثلت فى فرجينيا ، وبعد ذلك تفرعت الفرق المسرحية منها كما انتشرت من كارولينا إلى بوسطن .

وقد كان المسرح الأمريكى فى ذلك الوقت يقلد المسرح الإنجليزى فى وضوح وصراحة ، وكان أكثر العاملين به من الإنجليز وربما كان أهم كاتب

ظهر هو وليام دنلوب William Dunlop ( ١٧٦٦ - ١٨٣٩ ) وكان صاحب فرقة تعرض فى نيويورك .

أما فى ألمانيا فقد قام المسرح إما فى البلاط مقلداً النمط الإيطالى أو على أكتاف فرق متجولة جاءت أصلاً من إنجلترا ثم تطورت إلى أن أصبحت فرقاً ألمانية كاملة . وقد كان التجوال أمراً ضرورياً إذ أن المدن الألمانية كانت فقيرة ولم يكن باستطاعة أى منها أن تعول فرقة مسرحية . وكانت المسرحيات على مستوى ردىء فقد كانت مليئة بالعنف والأحداث والشخصيات غير الممكنة واستمر الحال إلى أن جاء جوتشيد Johann Christoph Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦ ) وحاول إصلاح المسرح بمعاونة فرقة ( كارولينا نيبر ) عن طريق نصوص مترجمة أو مقتبسة أغلبها من المسرح الفرنسى . .

على أن أهم كتاب المسرح الألمانى فى القرن الثامن عشر وأحد النقاد المسرحيين المهمين فى العالم كله كان ليسنج Gotthold Ephriam Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١ ) .

وقد نشر ليسنج التراجيديا العائلية بمسرحية ( الآنسة سارة سامبسون ) وهى مسرحية تحدث أحداثها فى إنجلترا . . . . وربما كانت أشهر مسرحياته الآن هى مسرحية ( مينافون بارنهليم ) وهى كوميديا عاطفية تعالج موضوع فتاة صغيرة تحاول إغراء الرجل الذى تحبه بالزواج منها وتنجح فى النهاية .

وقد كان ليسنج يدعو إلى العودة الكلاسيكية الحقيقية لا الكلاسيكية الزائفة كما كان يسمى الكلاسيكية الجديدة .

وقد نجح عن طريق مسرحياته وكتاباته النقدية فى أن يحوّل الأبصار عن المسرح الفرنسى ، ولكن الكثير من آرائه النقدية قد أسىء فهمها ، فمثلاً

هجومه على الوحدات الكلاسيكية الجديدة فهم على أنه هجوم على القواعد والقوانين، والنتيجة أن الدراما الألمانية بعد ليسنج كانت تفتقر إلى الشكل الفنى . . . ولذلك لم تعد قادرة على اجتذاب الجماهير أو التخاطب معها ، على أن قيمة ليسنج فى كونه علامة على الطريق فى نظرية الدراما . . ففى

كتابه المعروف ( مقالات فى فن الدراما من هامبورج ) يؤكد ليسنج نقطتين رئيسيتين :

١- إن الدراما يجب أن تكون سليمة اجتماعياً . . . أى أنها يجب أن تعالج أشخاصاً يستطيع المتفرج أن يفهمهم . . . أو يتعاطف معهم اجتماعياً .

٢- قوانين التكنيك مسألة نفسية ويمكن فقط فهمها إذا نفذنا إلى عقل المؤلف .

ولعل هذا ما مكن ليسنج من تحرير أرسطو من السفسطة والحرفية كما مكنه من تحطيم أثر الكلاسيكية الجديدة على المسرح الألمانى وتقديم شكسبير أو الولع بشكسبير .

وكتاب ( مقالات فى فن الدراما من هامبورج ) هو مجموعة مقالات فى النقد المسرحى كتبها ليسنج على مدى سنتين قضاهما كناقد للمسرح القومى فى هامبورج .

ولم يحدد ليسنج مبادئه النقدية صراحة ولكن يمكن استخلاصها من المقالات التى وردت فى هذا الكتاب . . . فبالنسبة للصلاحية الاجتماعية للدراما نجده يقول :

« يجب على الكاتب أن يصور الحدث بحيث أن كل خطوة يخطوها

الأبطال نحس نحن المتفرجون أننا سنأخذ الخطوة كما لو كنا مكانهم . . . . . إلى أن نجد أنفسنا وقد ملأ قلوبنا عطف شديد على هؤلاء الذين جرفهم تيار القدر إذ يملأ نفوسنا الفزع من أن يجرفنا تيار مماثل . . . » .

وقد أنكر ليسنج أن يكون أبطال المسرحيات من الطبقة الأرستقراطية ، فقد كان يرى أن نشاط ومشاعر الناس العاديين أهم بكثير . . . وقد كانت نظرة ليسنج الاجتماعية إلى الدراما مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرته إلى الدراما كفن وتكنيك . . . فهو يقول بما أن للدراما منطق اجتماعى يمكن إدراكه فهذا المنطق إنما يستمد كيانه من معالجة الكاتب للموضوع الذى بين يديه ، وبناءاً عليه فيجب لكى نفهم هذه المعالجة أن نتعرف على هدف الكاتب من الكتابة وهو يقول :

« إن تصرفات الإنسان دائماً لها هدف . . . وهذا ما يميز الإنسان عن الحيوان . . ولذلك فالمحاكاة أو الإبتكار بهدف هى ما يميز العبقرى عن الفنان الذى يحاكى أو يبتكر لمجرد المحاكاة أو الإبتكار » .

وكما رأينا لم يكن ليسنج وحده فى المطالبة بدراما الواقعية الاجتماعية ، ففى إنجلترا فى نفس الوقت تقريباً نجد جولد سميث يكتب كوميديات عن الطبقة الوسطى ويهاجم فى مقاله الذى ظهر فى عام ١٧٧٢ بعنوان ( مقال عن المسرح ) اللاطبيعية التى كانت سائدة فى التراجيديا . . . وفيه يقول إن الكلمة المتنفخة أو كما يسميها أبهة التعبير - والأكاذيب يجب أن تحل محلها الصورة الطبيعية للضعف والحمق الإنسانى الذى نستطيع جميعاً الحكم عليه جيداً لأننا جميعاً نشارك فيه !

وقد رأينا ديدرو فى فرنسا يطالب بها يطالب به ليسنج وفى إيطاليا رأينا جولدونى يمزج النمط المولييرى بأنماط الكوميديا دى لارتى .

ورغم أن هذه المطالب أو أكثرها لم تجد آذاناً صاغية فى وقتها إلا أنها وعلى رأسها مطالب ليسنج كانت محاولات مهدت لظهور الواقعية الاجتماعية فى الدراما بعد ذلك .

# القرن التاسع عشر
## الدراما الرومانسية

القوى التى أدت إلى ظهور الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر كانت كلها واضحة فى القرن الثامن عشر فقد بدأ الشك يدب بالنسبة لقدرة العقل وحده على إدراك أهداف الإنسان العليا . . وقد قامت النيوكلاسيكية على إعتقاد أن الإنسان يستطيع أن يكتشف عن طريق التحليل الرشيد مقاييس يقيس بها كل الأشياء فى الحياة أو فى الأدب . ولكن فى القرن الثامن عشر بدأ يحل محل هذا الإعتقاد إعتقاد آخر ، وهو أن الإنسان يجب أن يترك نفسه لغرائزه تقوده إلى المشاعر والأفعال السليمة .

ومن ناحية أخرى فقد بدأ الشك ينتشر بالنسبة لسلامة النظام الاجتماعى والسياسى القائم وساعد على هذا ظهور الطبقة الوسطى فقد بدأت الناس تتساءل عن حقوق طبقة النبلاء وأدى هذا إلى التساؤل عن مصادر وأصول الطبقات والأنظمة السياسية ، وكان من نتائج هذا كله أن أصبح المجتمع البدائى مثلاً أعلى فى نظر الكثيرين إذ يتحرر فيه الإنسان من الكثير من القيود الاقتصادية والسياسية ، ويتبع إيحاءات ضميره فى حرية ، ومن هنا بدأت المناداة بالمساواة والحرية ـ حرية الإنسان فى أن يفعل ما يشاء ومساواة الإنسان بالإنسان .

ومن جهة ثالثة نجد أن الفكرة القائلة بأن الحقيقة يمكن إدراكها عن طريق معايير محدودة معروفة قد بدأت تحل محلها الفكرة القائلة بأن الحقيقة يمكن إدراكها بإدراك الكون فى صوره المختلفة التى خلقها الله . . . فقد كان الرومانسيون يؤمنون بأن الله خلق الكون من ذاته ، لكى يستطيع أن يتأمل ذاته . . . وبناءً على هذا فأى شىء فى الوجود هو فى الحقيقة جزء من شىء آخر لأنه ينبع من نفس المصدر . فإذا أراد الإنسان أن يدرك الحقيقة العليا عليه أن يعرف كل ما يستطيع معرفته أو أكبر قدر يمكن معرفته من الصور الكونية التى خلقها الله وهكذا بدلاً من الوصول إلى كنه الأشياء عن طريق العام أو المعيار ، الطريق للوصول إلى الحقيقة هو الصور المختلفة للأشياء - أى الخاص ، وبما أن جميع هذه الصور لها أصل واحد فدراسة أى جزء منها دراسة مستفيضة واعية يمكن أن يؤدى إلى إعطائنا صورة عامة عن الكل. ومن ثم كان حب الرومانسيين للطبيعة، فالغابات والجبال والأنهار إلخ ، تدل على الإنسان بقدر ما يدل الإنسان على الطبيعة، وكلما كان الشىء قريباً إلى الطبيعة كلما كانت دلالته على الحقيقة أكبر ولذلك نجد الكتاب الرومانسيين يفضلون شعر الطبيعة والدراما التى تصور الناس فى أزمان بدائية ، أو الأبطال الذين يثورون ضد النظم الاجتماعية المصطنعة . وطبيعى أن تكون جميع النظم الاجتماعية بالنسبة للرومانسيين مصطنعة لأنها من صنع الإنسان لا الطبيعة . .

ومما هو جدير بالذكر أن الشخص القادر أكثر من غيره على إدراك الحقيقة فى نظر الرومانسيين هو العبقرى . . . وفى النيوكلاسيكية كان يكفى للكاتب أن يتبع القواعد الدرامية السليمة لكى يكتب مسرحية جيدة . . أما الرومانسيون فكانوا يرون أن الكاتب بحاجة إلى شىء أكثر من القواعد . . وهذا الشىء سمى فى الأول الذوق ثم جاءت فكرة العبقرى ، وكانت فى

الأول تقول بأن العبقرى يستطيع أن يدرك القواعد الأساسية للخلق الفنى ، ولكن بعد حين أصبح العبقرى فى نظر الرومانسيين فى غنى عن القواعد بل فى الواقع فى صراع مع القواعد إذ أصبح ينظر إلى القواعد كشىء يحد من عبقرية العبقرى .

بل إنه أصبح ينظر إلى العبقرى على أنه فى صراع دائم مع المجتمع لأنه أكثر من غيره قادر على إدراك الحقيقة العليا فى حين أن الناس العاديين لا يرون إلا المسائل المادية الزائلة .

وبهذا أصبح الفنان مطالباً بالبحث عن أشكال فنية تصلح للتعبير عن الحقائق الكبرى . وهذا يتطلب منه بالتالى أن ينبذ القواعد النيوكلاسيكية . فقد أصبح من الضرورى أن توجد أشكال فنية تستطيع التعبير عن لا نهائية الكون . . . ومن ثم أصبحت أعمال شكسبير هى المثل الأعلى لكتاب الرومانسية كما كانت الدراما الإغريقية المثل الأعلى لكتاب الكلاسيكية الجديدة .

على أن الكتاب الرومانسيين لم يجدوا فى شكسبير الحرية الكافية إذ غالباً ما رأوا فيه تحرراً من بعض القواعد فقط . ولذلك غالباً ما نجد هذه الحرية التى كانوا ينشدونها تؤدى إلى كتابة مسرحيات لا يأخذ أصحابها فى الإعتبار إنها ستمثل على المسرح إذ أن العبقرية فى نظرهم أكبر من أن تتقيد بقيود أو إعتبارات عملية والنتيجة طبعاً أن هذه المسرحيات لم تجد طريقها إلى المسرح .

ورغم هذه الكتابات المسرحية لم تكن مسرحية بمعنى الكلمة إلا أن الحرية الجديدة ساعدت الكثيرين من الكتاب على التخلص من القيود المتزمتة التى كانت تطالب بها النيوكلاسيكية .

ومع نبذ الأشكال المسرحية القديمة نجد الكتاب الرومانسيين أيضاً ينبذون الموضوعات القديمة - فالأساطير الإغريقية تحل محلها قصص القرون الوسطى والحكايات التاريخية أو الأساطير الشعبية لأبطال تمردوا على النظم والقوانين الاجتماعية والأخلاقية فى عصرهم، وقد استعمل الكتاب هذه الموضوعات لإيضاح ثيمات معينة كمحاولة الإنسان الوصول إلى تحقيق حرية الفكر والعمل أو الوصول إلى سر الوجود ، وقد أدت الموضوعات والأشكال والثيمات الجديدة إلى خلق دراما تكاد تكون مضادة لدراما النيوكلاسيكية .

**أهم كتاب الرومانسية :**

فى إنجلترا كان الإنتقال من النيوكلاسيكية إلى الرومانسية لا يكاد يكون ملحوظاً ، إذ أن أكثر كتاب الكلاسيكية لم تكن أقدامهم موطدة كما كان الحال فى فرنسا أو ألمانيا مثلاً .

ولم تكشف الحركة الرومانسية فى إنجلترا عن كتاب مسرحيين لهم قيمة ربما لأنه كان هناك كاتب مسرحى رومانسى موجود بالفعل وهو شكسبير ، من أهم كتاب الفترة جورج بولور ليتون ( ١٨٠٣ - ٧٣ ) George Bul wer- Lytton ومن أهم أعماله سيدة ليون وريشليو .

ورغم أن هذه الأعمال تبدو أقرب إلى الميلودراما منها إلى التراجيديا - إلا أنها لاقت نجاحاً كبيراً فى وقتها واستمر عرضها سنين طويلة - .ولقد كتب عدد من الشعراء الرومانسيين الإنجليز مسرحيات - منهم بيرون وشيللى وبراوننج ولكن أغلب مسرحياتهم لم تمثل إذ لم تكن صالحة للعرض على المسرح .

على أن الحركة الرومانسية فى ألمانيا كانت أكثر إنتاجاً منها فى أى بلد

أوروبى آخر . فقد أنتجت عدة كتاب أهمهم جوته ( ١٧٤٩- ١٨٣٢ ) وشيللر ( ١٧٥٩ - ١٨٠٥ ) وكل منهما كان ينكر أنه رومانسى ، وكل منهما كتب عدداً من المسرحيات الكلاسيكية ولكنهما فى النهاية كتبا مسرحيات رومانسية ربما كانت من أهم دعائم الرومانسية فى ذلك الوقت . وجوته هو شكسبير ألمانيا وبعد محاولات فى المسرحية الكلاسيكية ربما كان أهمها إفيجينيا فى تاوروس كتب جوته مسرحيته المعروفة فاوست ، ويمكن إعتبارها من نواحى كثيرة ملخص أو روح الرومانسية . وهى عمل ضخم لم يكتبه جوته للمسرح أى ليمثل عليه ، ولكن سرعان ما أعدت للمسرح وعرضت عليه مراراً . .

أما (شيللر) فقد كان حبه للمسرح أكثر من حب جوته . . وقد كتب مسرحيته الأولى ( اللصوص ) عام ١٧٨٢ ولاقت نجاحاً كبيراً وعرضت فى مسارح العالم المختلفة واستمر عرضها إلى آخر القرن التاسع عشر - وقد تحول شيللر بعد ذلك إلى التاريخ - فأصبح يختار موضوعاته من لحظات حاسمة أو أزمات فى التاريخ - بصرف النظر عن تاريخ ألمانيا بالذات - فاختار من التاريخ الفرنسى ( فتاة أورليان )، ومن التاريخ السويسرى (وليام تيل )، ومن التاريخ الإنجليزى ( ماريا ستيوارت ) ومن التاريخ الألمانى ثلاثية ( والينشتين ) - وقليل من الكتاب يستطيعون تصوير اللحظات الحاسمة فى التاريخ بقدرة شيللر المسرحية ، وإذا كان شيللر لم يستطع أن يصل إلى قمم شكسبير فذلك لأنه كان يقحم فى وضوح أكثر من اللازم آراءه الفلسفية على مسرحياته . . . ولكن فيما عدا ذلك فيمكن اعتباره أهم كاتب مسرحى فيما بين راسين وإبسن

ومن كتاب الحركة الرومانسية فى ألمانيا كليست(١٧٧٧ - ١٨١١) Heinrich von Kleist ومن أعماله ( الإبريق المكسور ) و ( أمير هامبورج ) .

أما مسرحيات جورج بوخنر ( ١٨١٣ - ١٨٣٧ ) Georg Buchner فهى تبين انكسار موجة الرومانسية ، فقد أدت الثورة الفرنسية وماصاحبها من مظالم ، وخاصة ظهور نابليون إلى التشكك فى القيم الجديدة و إلى الكثير من التشاؤم الذى بدأ يحل محل التفاؤل الذى لا حدود له ، ومن أشهر أعمال بوختر ( موت دانتون ) وهى تعالج موضوع رجل مثالى ، يرى أهدافه العليا تتحطم على أيدى الناس العاديين فيبدأ بتشكك فى هذه الأهداف وما يصاحبها من مبادىء . وفى أعمال بوختر مسرحية ( فويتزيك ) وهى ترسم إنساناً يقرب من الحيوان تؤدى الظروف الاجتماعية التى عليه أن يعيش فيها إلى هلاكه - وكلا المسرحيتين تتسم بنظرة مضادة للرومانسية - وكلاهما يمكن إعتبارها مسرحية حديثة من حيث معالجتها للإنسان والنظرة إليه .

وقد بدأت الحركة الرومانسية فى فرنسا عندما ابتدأت تموت فى إنجلترا وألمانيا - فقد أعاد نابليون الرقابة إلى المسرح عام ١٨٠٤ وكان يشجع فقط المسرحيات الكلاسيكية ـ وفى ١٨١٢ أعاد نابليون حقوق الكوميدى فرانسيز إليها . وفى نفس الوقت أنشأ ثلاث مسارح جديدة ولكنه سمح بعودة المسارح الخاصة التى قام أغلبها فى الـ Boulevard de Temple ومن ذلك الوقت أصبحت المسارح الشعبية فى فرنسا يطلق عليها مسارح البوليفار .

ولكن على الرغم من نابليون فقد كانت الأفكار الرومانسية تملأ الجو وخاصة بعد ظهور كتاب مدام دى ستاى عن ألمانيا فى عام ١٨١٠ وهو الكتاب الذى لاقى نجاحاً كبيراً بعد عزل نابليون سنة ١٨١٤ . . ولكن لا يمكن القول بأن الرومانسية انتصرت فى فرنسا قبل ١٨٣٠ وهو التاريخ الذى عرضت فيه مسرحية فيكتور هوجو ( ١٨٠٢ - ١٨٨٥ ) Hugo ( هرنانى ) فى الكوميدى فرانسيز .

ومن الملاحظ أن مسرحيات الحركة الرومانسية فى فرنسا تختلف عن شبيهاتها فى ألمانيا - إذ أنها ( الفرنسية ) أقرب إلى الميلودراما كما نعرفها اليوم - فهرنانى والمسرحيات الأخرى كانت تستعمل حيلاً ميلودرامية كالتنكر والهروب المصطنع والسلالم المخفية إلخ . . وإن كانت تختلف عن الميلودراما اليوم فى أن نهاياتها كانت غير سعيدة - كما كانت تعنى بالشخصيات أكثر - وهرنانى مسرحية تعالج الحب والواجب فى شاعرية وعنف لم يكن بعد مألوفاً على المسرح .

ومن كتاب المسرح الآخرين ألكسندر دوماس وألفريد دى موسيه وألفريد دى فينى. وقد كتب دوماس الأب عدداً من المسرحيات منها هنرى الثالث - ويرج نسلى - أما ألفريد دى فينى فقد ترجم عدداً من مسرحيات شكسبير وساعد على نشرها ورواجها . ومن أهم أعماله مسرحية (شاترتون). أما أعمال ألفريد دى موسيه فتختلف عن أعمال غيره من كتاب الفترة - فقد كان يهتم بفحص شخصياته فحصاً سيكولوجياً ـ وقد أدى إهتمام دى موسيه بنفسيات شخصياته إلى الإحتفاظ لمسرحياته بالشىء الكثير من الجدة والنضارة - ومازال أغلبها يعرض اليوم فى فرنسا - بل يكاد يكون أكثر كتاب الحركة الرومانسية انتشاراً الآن - ومن أهم مسرحياته : ( لا تعبث بالحب ) ، ( الباب يجب أن يغلق أو يفتح ) .

* * *

## الفكر المسرحى

ألقى أوجست وليهيلم شليجل Schelgel محاضراته المعروفة عن الفن المسرحى فى فيينا فى سنة ١٨٠٨ وفيها استعرض شليجل تاريخ المسرح، كما حلل قسطاً كبيراً من مسرحيات شكسبير بعمق ودراية . ويمكن إعتبار

المحاضرات على وجه العموم تعبيراً واضحاً عن نظرة الرومانسية إلى الفن .

وهى نظرة أساسها ذاتى. فما يستعمل الكاتب من رموز أو أنماط موضوعية مأخوذة من دنيا الحس ، إنما هى فى الحقيقة تعبير عن رؤيا الكاتب اللانهائية - لا نهائية الكون ولذلك فعلى الكاتب المسرحى أن تعالج إحساسات عالية لا مجرد مشاكل اجتماعية مباشرة .

ولذلك نجد شليجل يعيب على يوربيدس تصويره لأبطاله وهم يعانون الجوع والفقر كما يعيب على ( ليسنج ) رغبته فى أن يكون الفن صورة عارية للحياة .

وقد ناقش شليجل كتاب الشعر لأرسطو - وهو يعيب عليه آراءه التشريحية . كما يعيب عليه تصوره للحدث على أنه سلسلة من الحوادث ترتبط بعضها البعض إرتباطاً آليا ويقول شليجل :

«وما هو حدث ؟ إنه فى معناه الأعلى نشاط يتوقف على إرادة الإنسان - ولذلك فوحدة الحدث تعتمد على توجه الحدث نحو نهاية واحدة موحدة - وبالتالى فاكتمال الحدث يتحقق بحدوث ما يحدث بين بداية الحدث أى العزم عليه وتنفيذه . . أى نهايته» .

ومن الفلاسفة الذين أثرت فلسفتهم فى مفهوم الفن والدراما فى ذلك الوقت جورج هيجل ، وتتلخص فلسفته فى الإيمان بما يسميه الفكرة المطلقة، ويصفها بأنها الحقيقى - الأبدى - روح الكون، وهى الروح التى لا تتغير طبيعتها أبداً ولكن تتغير مظاهرها وتختلف، إذ هى مظاهر الطبيعة مجتمعة أو منفردة ، وبدراسة هذه المظاهر خلص هيجل إلى نتيجة هامة وهى أن هذه المظاهر تخضع دائماً لقانون الحركة ، وهو نفس ما يخضع له العقل البشرى. فمظاهر الطبيعة ليست ثابتة ، بل فى حركة دائمة - إما نحو النمو أو نحو الإنحلال .

فكل شىء كما يقول هيجل : « فى حالة بين أن يكون وأن لا يكون . . . لأن كل شىء فى حالة تغير دائم ، وبناء على هذا فالتناقض هو القوة التى تحرك الأشياء» ، ولا يهمنا أثر فلسفة هيجل على التاريخ أو العلم رغم ما كان لها من أهمية كبرى - ولكن يهمنا أثرها على الدراما . . . فقد أدت فكرة هيجل بأن التناقض هو الذى يحرك الأشياء إلى تصوره للصراع الدرامى على أنه القوة المحركة للحدث - ففى رأيه أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة إيجاد توازن لايستقر على حال بين إرادة الإنسان والبيئة - أى إرادة غيره من الناس والمجتمع والطبيعة . . .

وفى ضوء قانون الصراع الذى نادى به هيجل - نستطيع أن نرى وحدة الحدث الأرسطاطيلية كما يلى :

لقد كان أرسطو على حق فى أن الحدث هو الأساس وأن الشخصية ثانوية بالنسبة له ، ولكن يمكن الآن أن نرى أن الحدث إنما هو حركة مركبة من إرادة الفرد وإرادة المجموعة تهدف إلى إقامة توازن جديد بين هاتين القوتين . . وهذه الحركة تؤثر بدورها على إرادة الفرد . وبهذا لا تصبح الشخصيات مجرد تجسيد لصفات معينة ثابتة بل تصبح أناساً أحياء تتغير وتنمو مع تغير ونمو الحدث المسرحى بأكمله .

وفكرة الصراع تؤدى بنا إلى التساؤل عن مدى حرية الإرادة وعن العلاقة بين الإرادة والضرورة وبالتالى تصبح كل هذه المسائل عناصر درامية لا غنى عنها . . وقد أوضح هيجل أن الفرد كلما زاد وعيه بنفسه وبالغير كلما زاد اعترافه بالضرورة أو بما هو حتمى وبالتالى كلما زادت حريته - وبذلك ألغى هيجل الفكرة القائلة بأن حرية الإرادة والضرورة أو الحتمية ضدان فهما فى

رأيه يكونان طرفى علاقة دائمة التغير تعبر عن التوازن الذى لايفتأ ينمو ويتغير بين إرادة الفرد والبيئة التى حوله .

وقد أضاف هيجل إلى نظريات الفن إضافة جديدة عندما اعتبر الموضوع والشكل شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته . . . فيما أن هيجل يرى الحياة والفن - كلاً منهما كمنوال أى كشىء دائم التغيير - فقد استطاع أن يرى بطلان الفكرة القائلة بأن هناك شكل منفصل عن الموضوع أو موضوع منفصل عن الشكل . . ففى رده على الفكرة القائلة بأن الشكل الكلاسيكى يمكن أن يفرض على مادة غير كلاسيكية كتب يقول :

« فى العمل الفنى الشكل والموضوع يصبحان شيئاً واحداً بحيث يصبح الشكل كلاسيكياً بالقدر الذى يكون فيه الموضوع كذلك . . أما إذا كان الموضوع غير محدد المعالم فإن الشكل كذلك يصبح لا شكل له» .

# الميلودراما

فى الوقت الذى ظهرت فيه الدراما الرومانسية بدأت الميلودراما تظهر وتتضح معالمها حتى لقد أصبحت أكثر أنواع الدراما رواجاً فى القرن التاسع عشر . فقد تجاوب معها جمهور كبير أكبر بكثير فى الواقع من جمهور الدراما الرومانسية ، وبعد أن توقفت الدراما الرومانسية استمرت الميلودراما لوقت طويل .

ويمكن القول بأن ملامح الميلودراما إما كانت موجودة منذ قديم الزمان ، ولكن ظروفاً كثيرة فى القرن الثامن عشر ساعدت على إيضاح هذه الملامح بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما كشكل مسرحى له مميزاته فى القرن التاسع عشر .

ولعل أوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة ، فمهما كانت المآسى التى يعانى منها الفضلاء ومهما كانت قوة الخبثاء الشريرين فنحن نجد أن فى الميلودراما الفضيلة دائماً تكافأ والرذيلة دائماً تعاقب .

والعالم الذى تصوره الميلودراما عالم تنفصل فيه الأعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة . ومن ملامح الميلودراما أيضاً وجود شخصية

ثانوية لأحداث الأثر الكوميدى إما لأنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة . أما الحدث فى الميلودراما فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث فى الغالب محدود المعالم بسيط إذ أن أى تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية التى تهدف إليها المسرحية . ويتألف الحدث عادة من مجموعة من الحوادث تظهر البطل أو البطلة وهو يعانى من أفعال شخص أو أكثر من شخص ليست لهم مبادىء أخلاقية على الإطلاق . .

وتعليق المتفرج عادة يلعب دوراً فى الميلودراما أما الإنقلاب فى آخر المسرحية فهو متطرف ، من الموت المحقق إلى النجاة أو من العار إلى البراءة إلخ – ولأجل أن تتطور القصة نجد هناك سلسلة من الإكتشافات المصطنعة الأليمة التى تستخدم حيلاً صناعية كالأماكن المخفية أو التنكر . . ولما كانت الشخصيات فى الميلودراما لا تتغير نفسياً أو أخلاقياً لذلك تجد الإهتمام يتركز على تسلسل الحوادث وعلى العناصر المتطورة فى المسرحية .

وميلودراما القرن التاسع عشر تتميز بطاقم من الشخصيات تظهر فى كل مسرحية رغم إختلافها فى اللون فى مسرحية عن الأخرى – كان هذا الطاقم يتألف عادة من البطل والبطلة والشرير والشخصية المضحكة . . .

وكلمة الميلودراما تعنى الدراما المصحوبة بالموسيقى . . . ولذلك نجد خلال القرن التاسع عشر أن الميلودراما كانت تصحبها دائماً موسيقى كتبت خصيصاً لها كما فى أفلام السينما اليوم وكانت وظيفة الموسيقى إبراز الخصائص العاطفية المختلفة للمشاهد مما يساعد المتفرج على الإنفعال وأكثر المسرحيات الميلودرامية كانت تحتوى على أغانى ورقصات تطول أو تقصر حسب قدرات الممثلات الذين يشتركون فى المسرحية .

وكما قلنا كانت أكثر ملامح الميلودراما موجودة بالفعل فى القرن الثامن

عشر ولو لم تتوفر كلها فى مسرحية واحدة بالذات . . وظل الحال هكذا إلى أن أتى كاتبان أحدهما ألمانى وهو أوجست فريدريتش فيرديناند فون كوتزيبو August Freidrich Ferdinand Von Kotzebue ( ١٧٦١- ١٨١٩ ) والآخر فرنسى وهو : رينى شارل جلبرت بيكسير يكورت ( ١٧٧٣ - ١٨٤٤ ) . Rene charles Guilbert be pix'er'ecour . وقد كتب كوتزيبو أكثر من مائتى مسرحية أشهرها مسرحيتان عرفتا فى البلاد الناطقة بالإنجليزية باسم (الغريب ) و ( الإسبان فى بيرو ) . وقد ترجمت ست وثلاثون مسرحية له إلى الإنجليزية - واستمرت مسرحياته تمثل ما بين ١٧٩٠ ، ١٨١٠ . وكان ماهراً فى الإثارة التى كان يمزجها بالتفلسف العاطفى والمؤثرات المسرحية الجديدة . وقد أدى نجاحه إلى ظهور مقلدين كثيرين له . .

أما بيكسيريكورت فقد كان أول من صاغ مسرحياته فى الشكل الميلودرامى السابق وصفه كشكل جديد له معالمه المحدودة . وكانت أول مسرحية طويلة كتبها هى ( المنتصر ) أو ( طفل الغابة ) ( ١٨٩٨ ) . . وقد أكدت نجاحه فى المسرح ونجاح الميلودراما كشكل جديد . وقد كتب أكثر من مائة مسرحية لاقى أغلبها نجاحاً كبيراً ، وكان يقول أنه يكتب لناس لا تعرف القراءة . وقد جذبت مسرحياته متفرجين كثيرين إلى المسرح ، ولكن شهرته لم تدم طويلاً إذ بدأ غيره يقلده بل ويتفوق عليه مستخدمين نفس التأثيرات ولكن مبتكرين لها أشكالاً جديدة .

وهكذا غزت الميلودراما المسرح الأوروبى وكانت تستمد موضوعاتها من التاريخ أو الصحف أو القصص والروايات المعروفة أو المشاكل المنزلية ولكن مهما تنوعت موضوعاتها فقد ظلت تحتفظ بنفس الملامح .

# الواقعـــية

قبيل منتصف القرن التاسع عشر بدأت معايير الرومانسية تبدو لا معنى لها ، فقد اهتز الإعتقاد فى طبيعة الإنسان المثالية . فمثلاً بعد سقوط نابليون حوالى ١٨١٥ استرجعت أكثر البلاد الأوروبية نظمها السياسية السابقة ، وكانت ممعنة فى الرجعية ، وأصبحت الحرية والمساواة والإخاء ألفاظاً لا معنى لها وفى نفس الوقت بدأت تظهر النتائج السيئة للثورة الصناعية ، وانتشر الفقر والجريمة .

وفى مواجهة الظروف الاجتماعية والسياسية القائمة بدت الفكرة الرومانسية التى تسعى إلى حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التى لا نهاية لها على الخير فكرة غامضة وغير عملية وبدأ كثير من الناس يدعون إلى التخلى عن الأحلام والبحث بطريقة منظمة علمية عن حلول لمشاكل الإنسان عن طريق حقائق مادية ملموسة .

ومن العوامل التى ساعدت على انتعاش هذا التفكير الجديد كتابات أوجست كونت ( ١٧٩٨ - ١٨٥٧ ) صاحب الفلسفة الجديدة التى يطلق عليها اسم ( الوضعية ) . ففى كتاباته التى ظهرت ما بين ١٨٣٠ ، ١٨٥٤ كان كونت يدعو إلى أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة ، إذ أن كل أنواع

المعرفة يجب أن تسخَّر فى خدمة المجتمع والسبيل إلى هذه الخدمة لا يتأتى إلا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الإنسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة التى تحدث فى المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة . وقد أكدت فلسفة كونت الوضعية كتاب داروين المعروف ( أصل الأجناس ) الذى يقول بمبدأين أساسيين :

١- مبدأ التطور بمعنى أن كل أشكال الحياة قد نشأت وتطورت من أصل واحد .

٢- مبدأ البقاء للأصلح - وهو المبدأ الذى يفسر فكرة التطور نفسها .

وقد كان لهذه النظرية عدة آثار أهمها :

( أولاً ) إن الوراثة والبيئة تصبح العوامل الرئيسية التى تحدد كيان الإنسان. فالإنسان فى حاضره أو مستقبله إنما هو نتاج الوراثة ونتاج البيئة التى تربى فيها .

( ثانياً ) إن الوراثة والبيئة تفسر ملامح شخصية الإنسان كما تفسر سلوكه - ولما كان سلوك الإنسان بهذه الصورة تتحكم فيه عوامل لا يستطيع الفرد أن يتحكم فيها ـ لذلك لا يمكن إعتبار الفرد مسئولا عن سلوكه . . المسئول الحقيقى هو المجتمع الذى سمح بوجود عوامل وراثية وبيئية غير مرغوب فيها . . . ولذلك نجد بعض المفكرين فى ذلك الوقت يطالبون بالتحكم فى الوراثة بينما اتجه أغلبهم نحو إصلاح وتحسين البيئة الاجتماعية .

( ثالثاً ) فإن فكرة التطور والبقاء للأصلح بدأت تشكك فى وجود الخالق كما صورته معظم الأديان . فلو أنه كان موجوداً لكان قوة تتسم بعدم المبالاة - هكذا كان يفكر عدد من المفكرين فى ضوء نظرية داروين - وهكذا

بالنسبة إليهم - أصبحت فكرة الخلود مشكوكاً فيها ، وبما أنه ليست أمام الإنسان حياة أخرى فليس أمامه كذلك من فرصة يحقق بها ذاته إلا فى هذه الحياة والعلم هو الطريق إلى ذلك - فهو الذى يمنح الإنسان إمكانيات لاحصر لها لتحقيق أكثر ما يمكن تحقيقه من الخير .

(رابعاً) ومن جهة أخرى فقد أكدت نظرية داروين قدرة الإنسان على التقدم فيما أن الإنسان قد تطور من شىء وضيع إلى ما هو عليه، فالتطور إذن ممكن إلى أحسن مما هو عليه . ورغم أن تطوره فى الماضى كان أمراً محتوماً إلى أن تطوره فى المستقبل يمكن أن يصبح أمراً محكوماً يتحكم فيه العلم وتقدمه .

( خامساً ) فقد أكدت نظرية داروين اشتراك الإنسان مع غيره من الكائنات فى الكثير من الصفات - أى أن الإنسان أصبح طبقاً لهذه النظرية جزءاً من الطبيعة يخضع لجميع القوانين التى تخضع لها الكائنات الأخرى - فقبل القرن التاسع عشر كان ينظر إلى الإنسان كأنه كائن منفصل عن بقية الكائنات متميز عنها بل وأعلى منها شأناً ، أما الآن فقد أصبح - كما قلنا - كائناً مثل بقية الكائنات أى موضوعاً للدراسة والبحث، قابلاً للتجربة والتحكم فيه مثل كل شىء غيره فى الكون .

وقد كانت الواقعية مثل بقية الحركات الفكرية - تسعى إلى تحسين أحوال البشر عن طريق إستكشاف الحقيقة - ولكن الواقعية كانت ترى الحقيقة فى إطار واحد محدود وهو إطار المعرفة التى يمكن أن يحصل عليها الإنسان عن طريق حواسه الخمس - وكان من الطبيعى أن يؤثر هذا المفهوم الجديد للحقيقة على مفهوم الإنسان للفن والدراما . ففى الأدب نجد هونورى دى بلزاك الذى كتب أكثر ما كتبه بين ١٨٣٠ ، ١٨٥٠ - ويمكن اعتباره أهم

الواقعيين وأقلهم رومانسية . وقد توفر بلزاك على دراسة المجتمع دراسة منظمة شاملة تكشف عن فساد وتحلل المجتمع فى ذلك الوقت . . ففى قصة الكوميديا الإنسانية Le Comedie Humaine يكشف بلزاك عن التناقضات التى كان يقوم عليها النظام الاجتماعى مما أدى إلى ثورات متتالية فى الستينات والسبعينات من ذلك القرن وقد كان بلزاك يعتبر نفسه أحد العلماء . كتب يقول : « إن المؤرخين فى كل بلد قد نسوا أن يؤرخوا للأخلاق» .

كان علم بلزاك يقوم على الملاحظة والوصف أكثر من التحليل العميق – إذ كان يسعى إلى أن يشاهد الحياة ويتأملها بموضوعية كاملة مما أدى به إلى الإهتمام إهتماماً زائداً بالتفاصيل فى ذاتها دون محاولة الربط بين المظاهر الاجتماعية المختلفة أو إستكشاف ما قد تكشف عنه من قوانين .

وقد كان أثر بلزاك كبيراً وممتد على مجرى الواقعية . فطريقته العلمية وطبيعته الأمينة وتحليله لداخل النفس البشرية كل هذا امتد وقلده كتاب القصة وكتاب الدراما على السواء ، وفى ١٨٧٣ كتب إميل زولا مقدمة لمسرحيته (تيريز را كان ) دافع فيها عن الطبيعة فقال :

« لقد وصلنا إلى ميلاد ماهو واقعى وهو القوة الوحيدة فى القرن التاسع عشر . . وستسقط حوائط الدراما القديمة وحدها دون مجهود. إن الحدث فى مسرحيتى لا يكمن فى قصة ابتكرت خصيصاً لهذا الغرض . . . بل فى صراعات الشخصيات الداخلية . . فليست الحوادث هى التى تهمنى بل العاطفة والإحساس » .

وهناك أصداء الرومانسية يرددها زولا فى مقدمته إذ يقول : « ليست هناك معايير من أى نوع . . . . هناك الحياة كما هى فقط » .

ولم تكن أعمال زولا الدرامية بنفس مستوى أعماله الروائية ولكن مع ذلك

فقد كانت مسرحية ( تيريز راكان) نقطة تحول فى تاريخ المسرح - فهى بداية إتجاه جديدة فى الدراما ، ولكن ليس هذا كل ما هناك . فنحن نجد فى (تيريز راكان ) أغلب السمات التى تتصف بها الدراما الحديثة ، وهى على وجه التلخيص :

١- الوعى بانعدام العدالة الاجتماعية .

٢- استعمال البيئة الفقيرة وتقديمها كما هى .

٣- استخدام التناقض الحاد بين مناظر تصور رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية ومناظر حادة فى العنف الجسمانى .

٤- ظهور أكثر الأفكار العلمية السيارة .

٥- التركيز على الجنس كالمعادل الموضوعى الوحيد للتعبير عن المشاعر .

٦- التركيز على العاطفة العمياء بدلاً من الإرادة الواعية .

٧- فكرة الجنس كوسيلة من وسائل الهروب من التقاليد والحدود البورجوازية .

٨- القدرة . . . إذ أن المصير دائماً محتوم و ( تيريز ) تشبه الكثيرات من بطلات المسرحيات الحديثة - فرغم إختلاف البيئة نجد فيها الكثير من (هيدا جابلر ) لإبسن . بل ونجد فيها الكثير من معظم بطلات ( يوجين أونيل ) . .

ولقد كان زولا متقدماً على عصره بكثير . وكان يعلم هذا - ويتنبأ بما سيحدث ويعتبر نفسه مسئولاً عنه بل وصاحب الفضل فيه .

# المسرحية المصنوعة

فى نفس الوقت الذى كان زولا يكتب فيه نجد بعض الكتاب الفرنسيين يكرسون جهودهم لإنتاج المسرحية المصنوعة صنعاً جيداً ، وهؤلاء كانوا إسكندر دوماس الإبن ويوجين سكريب وفيكتورين ساردو .

وكان هم كل منهم التعبير عن مشاعر الطبقة الوسطى العالية بما فى ذلك العرف والتقاليد الخاصة بهذه الطبقة - فنجد دوماس الإبن يستعمل أسلوب بلزاك التحليلى ولكن بتكنيك مصطنع يحاول فيه كما يقول أحد النقاد تلقيح المسرحية الرومانسية - مسرحية الخيانة والخداع - بشىء من تحليل العواطف يبدو كأنه له هدف أخلاقى كما فعل دوماس فى غادة الكاميليا .

وبهذا يحقق دوماس شيئين إذ هو يقرن ما بين الهروب إلى عالم من العاطفية التى لا تعرف الحواجز مع ظاهر أخلاقى جاد .

أما ساردو - فقد كان معاصراً لزولا - وقد ظهرت أول مسرحياته الناجحة فى ١٨٦١ وهى السنة التى مات فيها سكريب . . . وساردو مثل سكريب - ماهوى وضحل ولكنه أدخل عنصراً جديداً إلى المسرحية المصنوعة وهو الحيوية الصحفية . فبينما نجد دوماس يحاول خلق أخلاقيات مسرحية نجد ساردو يحاول خلق طبيعة مسرحية .

وقد أنتجت مدرسة المسرحية المصنوعة ناقداً يحتل مكاناً فى تاريخ المسرح وهو ( فرانسيسك سارسى ) الذى كان الناقد الأول فى باريس ما بين ١٨٦٠ إلى ١٨٩٩ - وقد كانت آراؤه مثل المسرحيات التى ينقدها تقليدية وضحلة ، ولكنه ساهم بمبدأ هام فى البناء المسرحى كان السبب فى شهرته . . وهو مبدأ المشهد الإجبارى . . . الذى يصفه وليام آرثر بأنه المشهد الذى يتوقعه ويرغبه المتفرجون والذى إذا لم يوجد فسيقلقهم عدم وجوده .

ولذلك فعلى الكاتب المسرحى أن يعد لهذا المشهد بإثارة شوق المتفرجين مع الإحتفاظ بالتوتر - والفكرة أن بناء المسرحية يسير فى طريق نعرفه مقدماً ويؤدى فى النهاية إلى صدام إجبارى بين طرفى الصراع . . . ولذلك فعلى الكاتب المسرحى أن يعتبر منطق الأحداث وأيضاً منطق ما يتوقعه المتفرجون . . . على فكرة كما نرى لا تمثل قاعدة آلية يفرضها ( سارسى ) على الدراما . . . . بل هى فى الواقع مبدأ هام لفهم البناء الدرامى .

وفى ألمانيا كان هناك ناقداً آخر هو جوستاف فريتاج الذى نشر كتابه (تكنيك الدراما ) فى عام ١٨٦٣ وهو أول محاولة حديثة لمعالجة البناء الدرامى تكنيكياً .

وقد اهتم الناقد فى هذه المحاولة بموضوع معين على وجه الخصوص . فهو يقول : «إن الدراما يجب أن تعالج الحدث ولكن هدف الكاتب يجب أن يكون عرض تجارب الإنسان الداخلية وأثر الأفعال التى يقوم بها الإنسان على نفسه وأثر أفعال الغير عليه كذلك . . . » .

وهكذا نجد ( فريتاج ) يركز على الشعور والناحية النفسية بدلاً من على الحدث كسلسلة من الأسباب والنتائج . فقد كان يرى أن الحدث إنما هو رمز لتطور نفسية الإنسان .

وبهذا يمكن أن نقول : أن ( فريتاج ) قد مهد الطريق أمام التعبيريين الألمان .

وفى عام ١٨٨٧ أسس أندرى أنتوان - وهو كاتب فى شركة غاز فرقة المسرح الحر فى حى فقير فى باريس ، وهى التى عرضت مسرحيات إبسن وسترندبرج ، وقد أنشىء فى برلين عام ١٨٨٩ مشروع مماثل باسم جمعية المسرح الحر - كما أنشىء فى إنجلترا مسرح شبيه عام ١٨٩١ .

وكان أهم كتاب النهضة الجديدة هنريك إبسن . وتغطى أعماله النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقد كتب مسرحيته الأولى فى ١٨٥٠ وظهرت بيرجنت فى ١٨٦٧ . أما ( بيت الدمية ) فقد ظهرت فى ١٨٧٩ . وقد كان إبسن المحور للحركة الجديدة التى غيرت مسيرة الدراما فى كل البلاد الأوروبية - وهى حركة واقعية بكل معنى الكلمة قد واجهت الحقيقة بصدق وحيوية جارفة وكانت لها دعائمها من التفكير الفلسفى والتنظير الدرامى .

ومن أهم هذه الدعامات كتابات فرديناند برونتير . وكان يعارض الطبيعية التى يدعو إليها زولا ويرى أن إيمان زولا بالعلم كان إيماناً غير علمى تشوبه الرومانسية ، ولذلك فقد كان يؤدى إلى القدرية الآلية . وفى رأى برونتير أن القدرية تجعل الدراما مستحيلة . . . فالدراما إنما تكمن فى محاولة الإنسان أن يتحكم فيما حوله .

وعلى هذا الأساس طور برونتير قانون الصراع الذى أشار إليه هيجل فنجده يقول . «إن ما نطلبه من المسرح هو أن يرينا الإرادة وهى تسير إلى هدفها واعية بالوسائل التى تستخدمها لبلوغ هذا الهدف . . فالدراما هى تصوير إرادة الإنسان فى صراع مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية التى

تحدها أو تقلل من شأنها . . الدراما فى الحقيقة هى أن نرى واحداً منا على المسرح يكافح ضد القدرية، ضد القانون الاجتماعى - ضد أحد الناس المحيطين به - ضد نفسه - لو اقتضى الأمر - ضد أطماع وأحقاد وسوء ظن ومصالح من يحيطون به ».

وقد ساهم برونتير فى الفكر المسرحى بفكرة تقول بأن إزدهار الفن المسرحى يرتبط بالتقدم الاجتماعى - وهو يضرب مثلاً لذلك بإزدهار المسرح الإسبانى على أيدى لوب دى فيجا وكالديرون، ففى تلك الفترة كانت إسبانيا تمتد وتفرض إرادتها على أوروبا والعالم الجديد .

وقد كتب برونتير فى ١٨٩٤ يقول: « أن المسرح أصبح مهدداً لأن قوة الإرادة قد بدأت تضعف وتتحلل - فلم تعد الناس قادرة على فرض إرادتها . . . بل أصبحت تسير من التيار كيفما يشاء» .

ومن الدعامات النظرية للدراما الحديثة كتابات الناقد الفرنسى : ( تين ) - وهو الذى كان يرى الأدب تعبيراً عن ثلاث قوى رئيسية : البيئة والنوع البشرى والفترة. ولم يكتب تين عن المسرح كفن مستقل ، ولكن كتاباته كان لها أثرها . . فقد كان يرى الأدب كحركة اجتماعية - فكل الأعمال الأدبية إنما هى نتائج - فى نظره - هذه القوى الرئيسية . وكان زولا أحد الذين تأثروا ( بتين ) فى بحثه الدائم عن الأسباب وتركيزه على الأنماط الوراثية - وكما تأثر زولا بتين - نجد إبسن يتأثر بناقد آخر هو جورج براندز Geoag Branbes صاحب الكتاب المعروف ( التيارات الأساسية فى أدب القرن التاسع عشر ) وهو ناقد ألمانى كان يرى أيضاً أن الأعمال الأدبية إنما هى مظاهر لتطور المجتمع وسيره .

ومن الدعامات النظرية الأخرى كتابات الفيلسوف الفرنسى بيرجسون

Hvnri Bergsou الذى كان يجمع بين الوضعية وفكرة شوبنهاور : أن الكون تعبير عن إرادة ديناميكية غير رشيدة - وبيرجسون يتكلم عن الـ (Elan Cital ) أو ( المبدأ الأصلى للحياة ) ، وفى كتابه ( الزمن والإرادة الحرة) يطور بيرجسون فكرة ثنائية الروح والمادة بشكل جديد يتفق مع الأفكار العلمية الجديدة عن الزمان والمكان التى كانت تسود العصر .

وقد كان يقول بأن هناك واجهتان للنفس ، النفس الرئيسية التى توجد وتكون فى الزمان، والنفس المجزأة التى هى الصورة أو الصور الاجتماعية للنفس . . . ويقول بيرجسون . معظم الوقت نحن نعيش خارج أنفسنا . . . لا نكاد نرى شيئاً من أنفسنا اللهم إلا أشباحنا . . . مجرد ظلال لا لون لها . . . ولأجل أن يتصرف الإنسان بحرية يجب أن يستعيد ملكيته لنفسه بحيث يعود فيصبح جزءاً من الزمن .

فلسفة بيرجسون لها أيضاً جانبها الواقعى فقد كان يرى عالم الحس ( عالم المكان ) كعالم يتكون من جزئيات من التجارب قيمتها لا تعدو أن تكون قيمة مؤقتة .

ونجد نفس الصيحة تقريباً تصدر عن فريدريتش نيتشه فى الثمانينات من القرن التاسع عشر فقد كان ينادى بأن العقل لاقيمة له . . . فنحن نحصل على القوة فقط من خلال الحس الفطرى العاطفى . . . ولذلك فالقيم الأخلاقية فى نظر نيتشه لا معنى لها لأنها تتضمن أحكاماً عاقلة رشيدة - فى حين أن قوة الحياة Life Force لا تعرف الخير ولا الشر .

وقد كان لبيرجسون أثره المباشر على شعراء الرمزية الفرنسيين أمثال مالارمى وجو مون وغيرهم . . أما أثره على الدراما فيبدو فى مسرحيات إبسن الأخيرة .

والواقع أن أعمال إبسن فى مجموعها تعكس إلى حد كبير أغلب الإتجاهات الفكرية السائدة فى وقته . فقد صور إبسن التناقض العضوى الذى كان يقوم بين البيئة والفرد بما يتضمنه هذا التناقض من الكشف عن الحيرة والقلق وعظم الاستقرار بالنسبة للمجتمع والفرد على السواء .

وقد ولد إبسن فى ١٨٢٨ وغطت كتاباته للمسرح الفترة ما بين ١٨٥٠ ، ١٨٩٩ ، ومات فى ١٩٠٦ - ويمكن إعتبار سنة ١٨٧٥ بدء الدراما الحديثة . . فقد كانت إلى تلك السنة ، فى أغلبها كتابات رومانسية ، ولكن فى ١٨٧٥ كتب مسرحيته المعروفة ( أعمدة المجتمع ) ثم تلاها ( بيت الدمية ) و ( الأشباح ) و ( عدو الشعب )

وهذه المسرحيات فى مجموعها تحتوى أغلب العلامات المميزة لفن إبسن فكل منها تظهر كيف أن القيم الاجتماعية الزائفة تضطر الفرد إلى أن يعيش حياة تنبنى وتقوم على الأكاذيب والخداع . .

وشخصيات إبسن تتكلم لغة خالية من المحاسن المسرحية غير الواقعية كالمنولوجات والجانبيات . . فالمسرحية تصور عالماً موضوعياً نرى فيه الناس كما هم على حقيقتهم لا يمارسون البطولة أو مظاهر البطولة سواءاً بالفعل أو بالقول - وقد كان لصدق هذه المسرحيات وقوتها أثراً هز الناس وسحرهم مما جعل إبسن محرماً فى أكثر البلاد الأوروبية لمدة طويلة .

ولم يقنع بالمسرحية الاجتماعية فنجده يتجه إتجاهاً جديداً فى مسرحياته الأخيرة ، ففى ( البطة البرية ) ١٨٣٣ - نجده يمزج الرمزية بالواقعية ، وفى ( هيدا جابلر ) و ( والبناء العظيم ) نجد إهتمامه يتحول من المجتمع إلى الفرد . .

والواقع أن هاتين السمتين ، والإهتمام بالفرد والرمزية تميزان أعمال إبسن

فى المرحلة الأخيرة التى انتهت بمسرحيته ( عندما نتيقظ نحن الموتى ) ١٨٩٩ .

وقد أثّر إبسن بواقعيته ورمزيته وقدرته الفذة على رسم الشخصيات فى الدراما الحديثة كما لم يؤثر كاتب آخر . .

ويتميز مسرح إبسن بسمات فكرية وفنية يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ - إيمانه بأن الإنسان يستطيع أن ينقذ نفسه بإرادته . . . . ففى مسرحية ( براند ) يقول البطل :

« سواء كنت فقيراً أم غنياً فسأريد بكل طاقتى ، . . . والإرادة وحدها تكفى » . . . ورغم كل شىء ، رغم إحساسه بالوحدة والعزلة عن الناس فى آخر المسرحية نجد البطل يقول :

« ألف رجل قد ساروا فى أثرى . . . . ولكن واحداً منهم لم يستطع أن يرتفع إلى ما ارتفعت إليه » .

وتركيز إبسن على الإرادة يعكس أثر شوبنهاور عليه . . . . . وهذا يؤدى إلى معالجته للإرادة - كإرادة الفرد للتحرر من البيئة . أى الإرادة الاجتماعية مقترنة بإرادة أخرى . . . وهى إرادة الفرد فى الخلاص - أى الإرادة الميتافيزيقية التى تتخلل الكون كله . .

والتركيز على الإرادة الواعية يتخلل أعمال إبسن من أولها إلى آخرها تقريباً وهى التى تجعل شخوصه يواجهون الحقيقة . ففى الفصل الأخير من مسرحية ( براند ) ، وهى من أولى مسرحيات إبسن تلوح لعين براند رؤيا فيها العالم من حوله فهو يقول :

« أرى أعداءاً يتقدمون للقتال وأرى أصدقاء بسطاء مختفين . ولكنى أرى

بوضوح بؤسهم المفزع ، وبكاء النساء ، وصراخ الرجال ، والآذان التى لا تسمع الرجاء أو الصلاة . . . . وأوقاتاً أسوأ وأحلاماً أشد ظلاماً أراها تمر كالبرق الخاطف فى سماء المستقبل الحالكة الظلام . . . ومع ذلك فيجب أن أعيش ما كنت إلى الآن . . . يجب أن أجعل حقيقياً ما كان للآن مجردوهم

هذه الرحلة وسط ضباب الأحلام . . يجب أن أقوم بها وأنا حر متيقظ مفتوح العينين » . .

٢- فلسفة إبسن الاجتماعية وفيها يتضح وعيه بتغيرات على وشك الحدوث وهو وعى مقرون بعدم ثقته بأساليب السياسة ونظمها . . فإبسن يعلم أن الإنسان نتاج البيئة ولكنه يرى أنه ليس فى الإمكان تغيير البيئة إلا إذا تغير الإنسان نفسه . .

والحل الوحيد هو الإرادة - ولكن الإرادة تخضع لمؤثرات خارجية أغلبها سيء . . ولذلك فإبسن يسعى إلى أن يجد الطريق إلى الخلاص داخل نفس الإنسان . . . ولم يكن إبسن قدرياً لأن إيمانه بقوة الإرادة كان قوياً . . وعندما كان يجد المتناقضات الاجتماعية أقوى من أن يواجهها الإنسان كان ينزع إلى التصوف ولكن حتى هذا كان يتحقق عن طريق الإرادة لا مجرد الإيمان المطلق فقد كان يقول : « نحن بحاجة إلى ثورة فى النفس البشرية أولا » .

٣- نلاحظ أن شخصيات إبسن وخاصة فى مسرحيات المرحلة الوسطى . . . ( المسرحيات الاجتماعية - بيت الدمية - والأشباح ـ والبطة البرية ) تكافح فى سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة . وإبسن فى هذا يتفق مع الرومانسيين أمثال جوته وشيللر وشيللى - ولكن فى حين كان الطريق إلى الحرية وهو هدم القيم الاجتماعية الزائفة . . قضية عامة بالنسبة للرومانسيين، نجد إبسن يأخذ هذه القضية ويستخدمها موضوعياً فى

المسرحيات . . يطبقها تطبيقاً عملياً على الحياة الاجتماعية فى وقته ، وفى بيت الدمية تقول نورا : « سأجد من منا على حق أنا أو المجتمع . . . ولكن الطريق إلى الوصول إلى الحقيقة غير واضح أو هو على الأقل طريق طويل . »

ففى نهاية المسرحية نجد نورا وزوجها هلمر يحلمان بأن فى يوم من الأيام ربما استطاعا أن يتزوجا زواجاً حقيقياً . .

وفى الأشباح نجد إبسن يهتم بمحاولة ( مسز ألفنج) التحكم فى الظروف المحيطة بها أكثر من إهتمامه بالقدر أو عامل الوراثة كما يقال عادة عن الأشباح . . . . فالأسباب التى أدت إلى الموقف أسباب داخلية وخارجية – فخارجياً هناك ضغط المال الذى من أجله تزوجت ( مسز ألفنج ) زواجاً خالياً من الحب ، وداخلياً هناك الأكاذيب والأوهام التى انبنت حياتها عليها . . والأشباح تعنى فى الحقيقة ( المعتقدات الميتة ) ولكنها كما تقول ( مسز ألفنج ) : « مازالت كامنة داخلنا – ولا نستطيع أن نتخلص منها . . . وكلما تناولت جريدة لأقرأها يخيل إلىّ أنى أرى أشباحاً بين السطور » .

٤– والواقع أن أهم ما يميز مسرح إبسن هو الهوة السحيقة بين الماضى والحاضر . . فالحاضر لم يعد استمرارًا للماضى . . بل على العكس أصبح الماضى – كما يقول جوزيف وودكرتش – بالنسبة لإبسن عدواً للحاضر والمستقبل .

ومن هنا كانت المفارقة الدرامية التى تنبنى عليها أغلب أعمال إبسن – الماضى الذى ما زال يعيش داخلنا – ميتاً ولكنه موجود كالشبح . فنحن نعيشه وفى نفس الوقت لا نعيشه . . هذا الإنفصال بين الماضى والحاضر ، ومع ذلك فالماضى موجود فى الحاضر .

ومن هنا كان إبسن حتى فى مسرحياته الاجتماعية – ليس فيلسوفاً أو

مصلحاً اجتماعياً بل شاعراً . . وفى هذا الإطار - الإنفصام بين الماضى والحاضر مع وجود الماضى دفيناً فى حياتنا - يفقد الإنسان صفته كمخلوق عاقل ، ويصبح ضحية لمختلف ألوان الوهم والعقد - يصبح فى الحقيقة مخلوقاً غير عاقل لا يتصل ماضيه بمستقبله . .

ولقد اختط إبسن لفنه أسلوباً درامياً جديداً يتفق مع رؤياه الاجتماعية - فبدلاً من أن يطور الحدث بالتدريج - نجد الستار ترفع على قمة الأزمة - وما سبق ذلك من حوادث نعرفه عن طريق الحوار شيئاً فشيئاً كلما تتقدم الأزمة . . .

وكان هذا خطاً جديداً يختلف إختلافاً واضحاً عن خط المسرحية المصنوعة ، وعن المسرحية الرومانسية. ونقطة البداية عند أى كاتب مسرحى، هى النقطة التى يجب أن تبدأ منها وبها دراسة فنه المسرحى .

ولم يكن إبسن أول كاتب مسرحى يبدأ بقمة الأزمة - فقد كانت هذه إحدى سمات المسرح الإغريقى الذى كان يهتم بالأزمة الناتجة عن كسر القوانين .

وفى عصر النهضة نجد نفس السمة فى بعض مسرحيات مارلو وكذلك فى مسرح كورنى وراسين الذى كان يعنى بالمشاعر الدائمة - دون الاهتمام بالأسباب الاجتماعية التى أدت إلى هذه المشاعر . . .

وكان شكسبير يهتم بالأسباب التى من أجلها يفعل الناس ما يفعلون . . ولذلك نجده فى أغلب الأحيان يجعل الحدث يغطى سلسلة من الحوادث - ويستعمل جوته نفس الأسلوب ليصور مغامرات النفس وما تتعرض له - وهذا أيضاً شأن إبسن فى ( بيرجيت ) والمرحلة الأولى من مسرحه .

أما فى مسرحياته الاجتماعية فهو يعالج الناس وهى تكافح ضد بيئة قد استقرت وجمدت بقوانينها وعاداتها .

ولذلك حدد إبسن مهمته بالبحث لا عن أسباب السلوك - بل عن نتائج البيئة على السلوك . . .

ومن هنا كانت نقطة البداية عند إبسن فى هذه المسرحيات وما تلاها هى قمة الأزمة . وهى سمة لم يستطع المسرح الحديث أن يرثها عن إبسن كما ورث الكثير من سماته . . إذ أن البداية بقمة الأزمة مسألة تحتاج إلى الكثير من الدراية الفنية . وقد أصبح مسرح إبسن المثل الأعلى للمسرح الواقعى . . . فالموضوعات والشيات مستمدة من الحياة المعاصرة ، وهناك الجهد الصادق لرسم صورة صادقة للحياة الأساس فيها الملاحظة وتجنب كل ماله مظهر الحيلة أو اللاواقع .

**إنجلـــترا :**

وكما قلنا انتشرت الروح الواقعية فى البلاد الأوروبية المختلفة . ففى إنجلترا مثلاً ظهرت أعمال كتاب جدد منهم : ( بنييرو ) ( ١٨٥٥ - ١٩٣٤ ) و( جونز ) ( ١٨٥١ - ١٩٢٩ ) وجورج برنارد شو ( ١٨٥٦ - ١٩٥٠ ) .

وبدرجات متفاوتة تعكس أعمال هؤلاء الكتاب أثر إبسن والإتجاه الواقعى الجديد .

وقد بدأ ( بنييرو ) حياته بكتابة ( فارسات ) ومسرحيات عاطفية ، ولكنه إتجه إلى الأسلوب الواقعى فى ١٨٨٩ . وأهم مسرحياته ( مسز تانكرى الثانية) وهى تعالج امرأة لها ماضى . . . ولهذه المسرحية أهمية تاريخية إذ أنها كسرت الحواجز التى كانت تقوم ضد تناول الكتاب لموضوع جرىء وصريح كهذا .

أما ( جونز ) فقد بدأ يكتب للمسرح سنة ١٨٧٠ ورغم أنه كان يميل إلى المواعظ الأخلاقية والميلودرامية إلا أنه ساهم فى التمهيد لظهور مسرحيات واقعية غير مسرحياته .

أما برنارد شو فقد كان أشهر وأهم المعجبين بإبسن ولكن شو كان يهتم بالكوميديا لا بالمسرحية الجادة ، ولذلك فهو يختلف عن إبسن إختلافاً كبيراً . .

ويتميز أسلوب شو بأنه كان يختار مشكلة من المشاكل الاجتماعية ويعرض لما يتصوره وجهة نظر الناس فيها معارضاً وجهة النظر هذه ليحل محلها وجهة نظره هو كحل للمشكلة . .

ومن أهم أعمال شو كانديدا . . . قيصر وكليوباترة . . . القديسة جون، وما جور باربارا .

**روســـيا :**

وقد كان لمسرحيات تشيكوف ( ١٨٦٠ - ١٩٠٤ ) أثراً على المسرح الحديث لا يقل عن أثر إبسن - رغم إختلاف كل منهما عن الآخر - وإذا جاز لنا أن نقول أن إبسن انحدر من المسرحية الفرنسية المصنوعة . . فتشيكوف قد انحدر ممن سبقه من كتاب بلده . وممن سبقوا تشيكوف نيكولاى جوجول ( ١٨٠٢ - ١٨٥٢ ) الذى أقام نوعاً من الواقعية فى مسرحيته المفتش العام ، وقد تطورت هذه الواقعية بعد ذلك على أيدى أوستروفسكى ( ١٨٢٣ - ١٨٨٦ )، وإيفان ترجنيف ( ١٨١٨ - ١٨٨٣ ) .

وأستروفسكى أول كاتب روسى مهم يكرس جهده كله للمسرح . وقد كتب ثمان وأربعين مسرحية كان فى أغلبها يحاكى لغة الحياة العادية ويعالج

موضوعـاته بطريقـة موضوعـية - وقـد استعمـل أستروفسكـى الرمـز أيضـاً كما فـعل بعـده إبسـن وتشيكوف ومـن أشهـر مسرحياتـه : العاصفـة - والغابـة .

أما ( ترجنيف ) فقد ساهم فى المسرح بمسرحية ( شهر فى الريف ) التى كتبها سنة ١٨٥٢ وعرضت فى سنة ١٨٧٢ وهى دراسة فى الملل وضياع الأمل. والشخصيات لا تمثل أبطالاً بالمعنى المألوف . . ولكن ترجنيف يصورها كلها بفهم عميق يكشف عن نفسياتها . .

وقد بدأ تشيكوف بكتابة قصص قصيرة واسكتشات مضحكة . وكانت مسرحياته الأولى فودفيلات كل منها فى فصل واحد . . ولكنه بعد ذلك كتب مسرحياته الأربع الكبرى النورس والخال فانيا والشقيقات الثلاث وبستان الكرز . .ومسرحيات تشيكوف لها الكثير من سمات المسرح الواقعى.

فالموضوعات والثيمات مستمدة - كما فى إبسن - من الحياة الروسية المعاصرة ، وكلها يشير إلى كيف أن الحياة اليومية العادية يمكن أن تكسر روح الإنسان وتضيع إرادته . . والشخصيات ترغب فى السعادة ، وفى أن تعيش حياة مليئة نافعة ، ولكن ظروف الحياة ، وشخصياتهم ورغبات الآخرين تقف حائلاً دون تحقيق هذه الآمال .

وواقعية تشيكوف تتميز بشكل معين ، إذ أن المسرحيات تبدو وكأن لا هدف لها تماماً مثل حياة الشخصيات أنفسها . . ونحن لا نجد فى مسرح تشيكوف حيلاً مسرحية أو إحساساً بالعجلة فكل شىء يسير كما لو كان يسير فى الحياة - بنفس الرتابة والبطىء مما دعا الكثيرين إلى الإعتقاد بأن تشيكوف لا يهتم بالبناء الدرامى ، ولكن الواقع أن تشيكوف كان ماهراً فى

إخفاء تكنيك بنائه لمسرحياته بحيث يتصور القارىء أو المتفرج أن الحوادث في هذه المسرحيات تحدث كما تحدث في الحياة العادية .

ويمكن أن نرى واقعية تشيكوف أيضاً في حياده الموضوعى . فرغم جو الكآبة الذى يسيطر على المسرحيات ، تلعب الفكاهة دوراً كبيراً فى مسرح تشيكوف . .

وقد اختلف النقاد كثيراً فيما إذا كانت هذه المسرحيات كوميدية أو جادة والواقع أنها الإثنين معاً . . فالكوميدى فى تشيكوف يتلو المأساوى بسرعة ، وقد يقوم الإثنان جنباً إلى جنب كما فى الحياة .

ولكن مسرح تشيكوف لا يمكن أن يعتبر مسرحاً واقعياً فحسب ، فقد استعمل تشيكوف الرمز كما استعمله إبسن – كل بطريقته الخاصة .

## الثورة ضد الواقعية

منذ أن ظهرت الواقعية ظهرت المدارس المعارضة لها وعاشت واستمرت. وقد كانت حياة كل من هذه المدارس قصيرة . ولكن هذا لم يمنعها من التأثير فى الواقعية وتعديلها . . وأهم الثورات ضد الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية ، كانت الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمى .

أما الرمزية وتسمى أحياناً الرومانسية الجديدة أو الإنطباعية . . فقد نشأت وتطورت فى فرنسا فى الثمانينات من القرن التاسع عشر وانتهت تقريباً قبل نهاية القرن . . وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التى ندركها بحواسنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل - على العكس فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطرى . .

وبما أن الحقيقة لا يمكن إدراكها عن طريق العقل فهى كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية . .

فهى يمكن فقط الإيحاء بها عن طريق أفعال أشياء رمزية تثير فى المتفرج إحساسات وأفكار تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة ، ولذلك فالسطح الخارجى للبناء أو الحوار المسرحى لاقيمة له فى ذاته - قيمته فيما

يوحى به ، ويقول ( ميترلنك ) الدراما العظيمة تتكـون مـن ثلاثة عناصر هامة . .

جمال اللفظ ثم التصوير الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا أعنى الطبيعة وعواطفنا ثم فكرة الكاتب عن المجهول وهى الفكرة التى تسيطر على الأشياء التى نخلقها وتتحكم فيها – وهذه هى أهم العناصر جميعا .

وقد كان الكاتب الأمريكى إدجار آلان بو منشىء المدرسة الرمزية يسمى هذا العنصر الذى يتحدث عنه ميترلنك – الجمال الذى لا يمكن أن تدركه العين المجردة ، ففى رأى بو أن العمل الفنى له مستويان من المعنى – المعنى الخارجى والمعنى الداخلى ـ والمعنى الخارجى يتألف من تصوير الواقع أما المعنى الداخلى فهو ما يفصح عنه هذا التصوير . . وكان بو يرى أن الفنان لا يمكن أن يكون فناناً بمعنى الكلمة إلا إذا رجح فى عمله بين المستويين ، فإذا رسم رسام مثلاً عنقوداً من العنب ، وأتقن رسمه إلى درجة أن حطت الطيور على الرسم لتأكل العنب – فهذا الرسام ليس فناناً . . لأن السطح الخارجى لأى عمل لا يكفى وليس فى الحقيقة هدفاً فى ذاته ، إنما هو وسيلة إلى المعنى الداخلى . .

وهكذا فرغم أن المسرحية تصور أحداثاً بشرية إلا أن هدفها الحقيقى هو التعبير عن رؤيا الفنان لحقيقة عليا لا يمكن التعبير عنها ، وإنما يمكن فقط الإيحاء بها عن طريق الرمز .

وعكس الواقعيين اختار الرمزيون موضوعاتهم من الماضى وتجنبوا كل محاولة لمعالجة المشاكل الاجتماعية أو الإقتراب منها . ومثل النيوكلاسيكيين كان هدف الرمزيين الإيحاء بحقيقة عالمية لا تعتمد على المكان أو الزمان ولكنهم كانوا يختلفون عن النيوكلاسيكيين فى إيمانهم بأن الحقيقة لا يمكن أن

تحدد سطقياً أو يعبر عنها عقلياً . . ولهذا فالمسرحية الرمزية عادةً غامضة - محيرة . . .

وقد كان أهم كتاب الرمزية الكاتب البلجيكى موريس ميترلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) .

ومن أهم أعماله مسرحية ( بيلياس وميليزاند ) التى ظهرت فى عام ١٨٩٢ . وهى مسرحية تحكى قصة زوجة شابة تقع فى غرام شقيق زوجها الأصغر منه سناً . . ويقتل الزوج شقيقه وتموت الزوجة حزناً على عشيقها . .

هذا هو السطح الخارجى للمسرحية ولكن الأفكار والمشاعر التى تعبر عنها المسرحية هى التى كانت تهم ميترلنك . فهو يوحى بأن الحياة سر غامض فى معناها وفى القوى التى تتحكم فيها . . . وهو لا يعبر عن أفكاره بطريقة مباشرة - إنما يوحى بها عن طريق الرموز .

وفى بلياس وميليزاند - الإحساس بشىء سيحدث - بالقدر الغامض الرهيب يتحكم فى كل منظر من مناظر المسرحية .

أما الشخصيات فهى كالدمى لا تفهم أفعالها أو الأسباب التى تؤدى إلى هذه الأفعال - ونحن لا نعرف خلفية الشخصيات - ومكان وزمان الحدث الذى تمثله المسرحية غير محدد . . وبدلاً من أن ينمو الحدث ويتطور منطقياً وواقعياً من الشخصيات والموقف تصور المسرحية عالماً خيالياً حيث تسيطر على مصائر البشر قوى غامضة غير مفهومة . .

ويوحى ميترلنك بأن الحياة سر لا يمكن أن نفهم معناه أو نفهم القوى التى تسيرها . . . وهو لا يقرر ذلك ، ولكنه يستخدم رموزاً وموتيفات توحى به . . وأهم هذه الماء والضوء والظلام والإرتفاع والعمق . فالماء يلعب

دوراً فى كل منظر تقريباً . . فزوج ميليزاند يتعرف عليها جوار بركة ماء . وهى وبلياس يلعبان جوار نبع تفقد فيه خاتم زواجها - ثم تصارح بلياس بحبها، ويقتل بلياس جوار نفس النبع . .

ويبحثون عن خاتم زواجها فى مغارة لا يمكن الوصول إليها إلا خلال طريق ضيق يمر بين بحيرتين . . وفى كل منظر من مناظر المسرحية يكاد الحديث عن البحر أن لا ينقطع وفى كل منظر أيضاً يستغل الكاتب النور والظلام . . فالغابات المحيطة بالقلعة تكثف الظلام ، أما النور فيمكن رؤيته فقط إذا اتجه الإنسان إلى البحر .

ويستخدم الكاتب الأماكن المرتفعة والأماكن المنخفضة استخداماً متشابهاً .

ومن الصعب أن نحدد معنى هذه الرموز إلا فى ضوء مكان كل منها فى مجرى الحدث وسير المسرحية ، ولكن يبدو أن البحر يوحى بأن الطريق الوحيد إلى النجاة . . وهو مقترن بالنور ، أما الغابة فهى التى تحيط بالقلعة وتكاد تكتم أنفاسها وهى مقترنة بالظلام . . . والنور يوحى بالحقيقة والصراحة والسعادة ، أما الظلام فيوحى بالأسرار والمجهول ، والأفكار والمخاوف ، التى لا يمكن التعبير عنها . .

وهكذا نجد الحب والسعادة والقوة تكافح خلال المسرحية ضد القدر والبؤس والظلام .

وخلف كل أحداث المسرحية يكمن إحساس بالقدر والمجهول . . فالحب يدخل قلب بلياس وميليزاند رغم إرادة كل منهما . . وإذا اجتمعا معاً فالأبواب ترفض أن تظل مفتوحة والمصابيح ترفض أن تظل مضاءة . . وكأن الكاتب يريد أن يقول أن بلياس وميليزاند تسيطر عليهما قوة أكبر منهما

. . وكما رأينا الصراع بين قوة الحب والنور من جهة، والقدر والظلام من جهة أخرى . . . وتنتهى المسرحية ، ولكن سر النفس البشرية ومعنى الحياة يظل غامضاً كما كان عند البداية .

وكثيراً ما قارن النقاد بين بلياس وميليزاند ومسرحيات شكسبير ، فهنا كما فى شكسبير يتحرر الكاتب من الزمان ومن تفاصيل المكان ، ولكن ليس هذا كل ما هناك .

فشكسبير كان دائماً يروى قصة متماسكة لغتها وأحداثها متسلسلة مفهومة – أما ميترلنك فيستخدم القصة فقط كوسيلة للإيحاء بإنطباعات وأحاسيس عن الحياة والروح . . . ورغم أن المسرحية تدور – فى سطحها الخارجى – حول قصة حب إلا أن مضمونها وبناءها تتحكم فيه الثيمات والأفكار التى تعرضها المسرحية . .

فكثير من المشاهد لا تتصل بالقصة الرئيسية إلا اتصالاً بعيداً واهياً . . فمثلاً المنظر الذى تفتح به المسرحية منظر النساء وهن يحاولن عبثاً أن يغسلن البقع على سلالم القلعة لا يؤدى إلى ما يجىء بعد ذلك ولكنه يوحى بجو من الغموض واليأس . . .

وكذلك المشهد الذى يصور كيف تقاد الخراف إلى المذبحة لا علاقة له بالقصة . ويمكن أن نعتبره دخيلاً عليها ، لو أننا نظرنا إلى المسرحية على أنها مسرحية واقعية . . .

ولكنه أيضاً يوحى بالقدرية وبأن أبطال المسرحية لا يملكون من أمرهم شيئاً ، وهو بذلك يؤكد الجو والثيمات . . . ففى المسرحية الرمزية الجو والثيمات جزء رئيسى من البناء المسرحى لا يقل أهمية عن الحدث ( أى مجموعة الحوادث ) فى المسرحية الواقعية .

ورغم أن ميترلنك قد كتب المسرحية فى خمسة فصول إلا أن تقسيم المسرحية إلى هذه الفصول لا يعنى شيئاً . . فهو تقسيم معنوى لأن كل فصل لا يدل حتماً على نقطة هامة فى تطور الحدث ، أى أنه ليس وحدة بالمعنى الذى نفهم به الوحدة فى البناء المسرحى العادى الوحدة فى المسرحية هنا هى المشهد المنفرد إذ أن كل مشهد يستخدم لكى يوحى بجانب من جوانب الثيمات . .

أما الشخصيات فى المسرحية فهى غامضة غموض الأفكار . . إنهم يحبون ويتشوقون ويموتون دون أن يعرفوا السبب . . . وأعمارهم وأشكالهم لاتهم . . . ولا أحد من الشخصيات يفهم السبب فيما يفعله أو فيما يفعله غيره . .

وهكذا نجد أن ميترلنك لا يهتم برسم شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة - كل همه أن يوحى بحالات شعورية ، ولهذا نجد فى العرض الأول للمسرحية فى باريس سنه ١٨٩٣ المثلين ينشدون الحوار ، ويستعملون حركات وإشارات غير مألوفة لزيادة تأكيد إختلاف العالم الذى تحاول المسرحية إستكشافه عن عالم الواقع .

ففى المسرحية الرمزية ليست أحداث الحياة هى التى تهم ولكن عالم الروح الذى يقوم بعيداً عن عالم الواقع .

والرمزية تحتوى عنصر اللامعقولية والروحانية ، وهى بذلك تختلف عن الواقعية والطبيعية - ففى الواقعية عالم الحس هو الحقيقة أما فى الرمزية فعالم الحس ليس إلا ضورة لعالم الفكر .

والرمزية تسعى إلى ما يمكن أن نسميه ( الفن الخاص ) - الفن الذى لا

يخضع لأى منطق أو مفهوم عقلى ، وهى تهتم أساساً بالتعبير عن العلاقة بين المخصص والمجردة أو المادة والفكرة .

والرمز يستخدم أساساً لتجنب التعبير المباشر عن المعنى . . . فليس هناك معنى واحد بل دائماً أكثر من معنى وليس هناك تجربة يمكن تعريفها على وجه التحديد .

والفرق بين الرمز والمجاز هو أن المجاز ترجمة لفكرة مجردة إلى صورة محددة المعالم – ولذلك ففى المجاز تظل الفكرة مستقلة إلى حد ما بمعنى أنه يمكن التعبير عنها بشكل آخر غير المجاز الذى عبر عنها . . . أما الرمز فهو المزج بين الفكرة والصورة بحيث يصبحان شيئاً واحداً لا يمكن أن يستقل فيه جزء عن الآخر – ولذلك فمضمون الرمز لا يمكن ترجمته أو التعبير عنه بأى شكل آخر غير الرمز نفسه . .

وليس للرمز تفسير واحد كما قلنا . . . فيمكن تفسيره بمختلف الطرق – أو بطرق لا نهاية لها . وهذه من أهم سمات الرمز .

فالمجاز لغز حلّه سهل ، أما الرمز فلا يمكن حلّه ، يمكن فقط تفسيره .

وقد كان للرمزية أثراً مباشراً على الفن المسرحى – وقد استمد الرمزيون أفكارهم بالنسبة للفن المسرحى من ريتشارد فاجنر ( ١٨١٣ – ١٨٨٣ ) . وإذا كنا نذكر فاجنر اليوم كموسيقار للأوبرا . . . إلا أنه فى حياته كرس جهداً كبيراً لمزج كل الفنون فى كل عمل فنى واحد . . وهو ما كان يسميه (دراما الموسيقى ) – وكان فاجنر يعارض الواقعية – يرى الموسيقى عنصراً أساسياً فى المسرح لكى يصبح مسرحاً بمعنى الكلمة – أى مختلفاً وبعيداً عن الحياة والواقع . . . وكان فاجنر يرى أن الحقائق العليا لا يمكن أن يتحقق التعبير عنها بالوسائل التى تنادى بها الواقعية ، وهى الملاحظة والتحليل . .

فالفن يستطيع التعبير عن الحقيقة فقط إذا استطاع أن يحرر الإنسان من العرف والمألوف . . ولذلك كان فاجنر يسعى إلى أن يخلص المتفرجين من حياتهم اليومية والكيان الذى تعودوه عن طريق الدراما التى وصفها بأنها دراما ، « غمست فى نبع الموسيقى السحرى » .

وقد واجه الرمزيون الكثير من الصعاب فى عرض مسرحياتهم كما حدث للواقعيين والطبيعيين من قبل .

فالمسارح الموجودة فى ذلك الوقت لم تكن تألف هذا اللون الجديد - ولذلك لجأوا - مثل غيرهم من المجددين قبلهم - إلى إنشاء مسارح جديدة وكان أولها مسرح الفن فى باريس الذى أسسه ( يول فودث ) فى ١٨٩٠ .

ثم خلفه مسرح العمل الفنى الذى أنشأه لوجنى بو Lugnepoe فى عام ١٨٩٢ ، وافتتح به مسرحية ميترلنك ( بيلياس وميليزاند ، ولم يقتصر مسرح العمل الفنى على تقديم المسرحيات الرمزية ، ولكنه قدم إلى الجمهور الفرنسى عدداً من الكتاب الجدد المهمين منذ إنشائه إلى حين إغلاقه فى عام ١٩٢٩.

وقد أطلق لوجنى بو اسم العمل الفنى على مسرحه ليوحى بأن المسرح يجب أن يكون فى ذاته عملاً فنياً - فقد كان يرى أنه ليس من المرغوب فيه الإيهام بالواقع . . . على العكس كان يرى أن مهمة المسرح تقتصر على الإيحاء بالخلفية المناسبة ثم يترك النص لكى يخلق لنفسه الجو الذى يلائمه . .

وقد كان الرمزيون يرون أن المناظر يجب أن تقتصر على لوحات توحى بلا نهائية الزمان والمكان . فأى تفاصيل من شأنها أن تحدد المسرحية بزمان أو مكان ، ولذلك فالمناظر والملابس فى نظرهم يجب أن تكون بسيطة خالية من

التفاصيل إلا بالقدر الذى يبرز ويؤكد أفكار ومشاعر المسرحية المعروضة وبحيث لا تلفت النظر إليها . .

ورغم أن الرمزية كما قلنا انتهت كحركة مسرحية مستقلة قبل نهاية القرن الماضى ، إلا أن أثرها على الدراما والمسرح استمر ولعل أهم ملامح هذا الأثر الإعتقاد بأن الفن يحقق مهمته عن طريق الإيحاء والتلميح لا التقرير والتصريح وهو إعتقاد ينطوى عليه الفن الحديث بكل ألوانه . .

وحتى الواقعية فى القرن العشرين أصبحت تميل إلى الإيحاء وتعتمد أكثر على مخاطبة التخيل بدلاً من إعتمادها - كما حدث عند نشأتها - على مخاطبة العقل مباشرة .

ومما زاد فى أثر الرمزية إنتشاراً آراء العالم النفسانى ( فرويد ) فقد أوضح فرويد أن العقل كثيراً ما يستبدل تجربة بتجربة أخرى وبذلك أصبح استخدام شىء ليدل على شىء آخر - وهو المنهج الرمزى - أمراً شائعاً فى الدراما الحديثة حتى بالنسبة لوصف حالات عقلية أو شعورية وصفاً واقعياً . .

وكما سنرى استخدمت المنهج الرمزى حركات أخرى مضادة للواقعية . فأثر المدرسة الرمزية قد تغلغل إلى حد كبير فى فن القرن العشرين رغم أن هذه المدرسة انتهت قبل بداية القرن

# التعبيرية

التعبيرية من أهم الثورات ضد الواقعية فى هذا القرن . وقد نشأت كحركة فى حوالى سنة ١٩١٠ فى ألمانيا . وقد أطلق اسم التعبيرية فى الأول على مجموعة من الرسامين يحتذون حذو ( فان جوخ ) و ( جوجان ) . ولكن سرعان ما انتقل الإسم إلى ألوان أخرى من الفن . وكان أول تعبير نجده فى الدراما مسرحية ( الإبن ) للكاتب ومتر هياستكليفر Hsenclever – وقد بلغت الحركة التعبيرية قمتها خلال الحرب العالمية الأولى وانتهت قبل سنة ١٩٢٥ .

والتعبيرية تعنى التعبير عن رؤيا شخصية للحقيقة . . . .

ولذلك نجد التعبيريين لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية بل بتصوير التجارب والأفعال فى ضوء رؤيا الكاتب لها . . . فالكاتب المسرحى يعبر عن رؤياه لما يحدث مهما كانت هذه الرؤيا شخصية .

وعكس الواقعيين الذين يرون الحقيقة فى ملاحظة المظاهر الخارجية يبحث التعبيريون عن الحقيقة داخل النفس البشرية .

وما دام الكاتب يسعى إلى تصوير هذه الحقيقة الداخلية ، فهو يختار

الوسائل التى تكفل له التعبير الملائم ولذلك نجده أحياناً يغِّير أو يشوه مظهر الأشياء . .

ونجده أيضاً يستخدم لغة تلغرافية . . أو لا ترتبط مفرداتها بعضها بالبعض كما فى الواقع – وقد يستخدم الرموز وقد يطلب من الممثلين استعمال حركات آلية . فكل ما يعاون الكاتب على التعبير عن رؤياه جائز . . إذ أن الكاتب التعبيرى لا يعنيه أن يصور ما يشبه الحياة . . .

والإنسان هو دائماً محور إهتمام التعبيريين . . . فهو – فى نظرهم – يسعى إلى الإكتمال وقادر على أن يكون عظيماً نبيلاً . . ولكن الثورة الصناعية قد جعلت حياة الإنسان آلية ، بل وجعلت الناس أنفسهم آلات لا يختلف أحدهم عن الآخر فى سلوكه وأخلاقه . . . ويرى التعبيريون أن الواقعية تتقبل هذه الحياة الآلية كأمر واقع لابد منه وتحاول دراسة الإنسان وفهمه عن طريق دراسة البيئة الصناعية الآلية . . فى حين أنه من الواجب دراسة النفس البشرية أولاً ثم العمل على تغيير البيئة بحيث تساعد الإنسان على تحقيق ما يريد .

وفى رأى التعبيريين أن العالم وكذلك نفس الإنسان قد شوهتها قوى غير بشرية . وبذلك فهم يلجأون إلى إتجاهين لمعالجة مأساة الإنسان الحديث :

( أولهما ) إبراز النواحى والعوامل التى ساعدت على تشويه الإنسان وأحالته إلى آلة . . ومن هذه العوامل طبعاً أو أبرزها القيم الزائفة . .

أما الإتجاه ( الثانى ) وهو لا يتضح فى الدراما التعبيرية بنفس نسبة الإتجاه الأول – فهو رسم الطريق الى مستقبل أفضل .

( وقد كان الكاتب السويدى أوجنست سترندبرج ( ١٧٤٩ – ١٩١٢ ) August Strindberg . . من أكثر الكتاب أثراً على التعبيرية .

وقد كتب أكثر من خمسين مسرحية . وإلى عام ١٨٩٥ كانت كتاباته تنتمى إلى المدرسة الواقعية - كما يتضح فى مسرحيتى ( الأب ) ١٨٨٨ و ( مس جولى ) ١٨٨٨ ولكن نتيجة لظروف شخصية كادت أن تؤدى به إلى الجنون تغيرت نظرة سترندبرج الى الحياة والفن تغيراً جوهرياً فنجده فى التسعينات يكتب عدداً من المسرحيات يمكن أن نعتبرها أول مسرحيات تعبيرية - ومن هذه المسرحيات - ( مسرحية الحلم ) ١٩٠٢ ، مسرحية ( سوناتا الشبح ) ١٩٠٧ .

وفى مقدمة مسرحية الحلم يكتب سترندبرج : -

«لقد حاول المؤلف محاكاة شكل الحلم وهو الشكل الذى قد يبدو منطقياً ، ولكنه فى الحقيقة غير ذلك . فأى شىء يمكن أن يحدث وكل شىء ممكن ومحتمل . . ولا وجود للمكان أو الزمان . وهناك خليط من التجارب والتخيلات والعبثيات » .

وهكذا نرى فى مسرحية الحلم أنه لا وجود لحدود الزمان أو المكان أو للتسلسل المنطقى ، فالحادثة تتلو الحادثة دون سبب منطقى ، الشخصيات تختفى أو تتحول إلى شخصيات أخرى ، والأزمنة والأمكنة المتباعدة تتصل فجأة وتصبح زماناً أو مكاناً واحداً .

وأساس مأساة الإنسان فى نظر سترندبرج أنه لا وجود لحل منطقى رشيد لها . فالإنسان ضحية رغبات متصارعة متناقضة - وأقوى هذه الرغبات - مثل رغبة الرجل للمرأة ، أو المرأة للرجل - دائماً رغبة غير معقولة بل وأقوى من العقل .

ويختلف إبسن عن سترندبرج - فبينما يعترف إبسن بعنصر اللامعقول فى

الحياة إلاّ أنه يسعى إلى إيجاد حل معقول نجد سترندبرج يؤمن إيماناً يشبه الجنون بأن لا حل هناك .

فهو مثلاً يعتقد أن العلاقة بين الرجل والمرأة مشكلة لا يمكن حلها ، لأن كلا منهما يختلف عن الآخر ، وهذا يعنى أن كلاًّ منهما يريد شيئاً يختلف عما يريده الآخر ، وفقط عندما يهزم أحد الطرفين الطرف الآخر يمكن أن يكون هناك نوع من السلام القائم على الخضوع . . . ولكن ليس هذا كل ما هناك فكل من الرجل والمرأة لا يستطيع أن يستمر فى الحب أو فى الكره - ومن ثم كان كلاً منهما مقدراً له أن يعيش فى صراع وضياع ينتهى بتدمير أحدهما . . ففى نظر سترندبرج أن الإنسان مخلوق بطبيعة غير معقولة ، ولذلك فهو لا يستطيع أن يحقق حياة معقولة حتى على مستوى العلاقات الشخصية .

إن مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة قد صورها سترندبرج على أنها حالة صراع دائم تستحيل الحياة فى ظلها - فهى مشكلة أساسية فى حياة الإنسان، وهى فى نفس الوقت تصور مأساة الإنسان فى حياة الإنسان ، وهى فى نفس الوقت تصور مأساة الإنسان على جميع المستويات، فحياة أى فرد منا لا يمكن أن يتحقق لها الإنسجام بل ستظل دائماً حياة ممزقة تتسم بالصراع . . . . . لأنه كما قلنا بالإنسان نزعات متصارعة لا يمكن التوفيق بينها . ومن ثم فكل آمال وخطط الإنسان مصيرها الفشل ، ومن هنا كانت الناس مخلوقات تدعو إلى الشفقة كما تقول الآلهة فى مسرحية الحلم .

وفى المسرح الإغريقى كان الإنسان أيضاً مخلوقاً يدعو إلى « الشفقة ولكن لسبب - وهو الإثم الذى يرتكبه طواعية أو رغم إرادته » . .

ولكن فى مسرح سترندبرج يكون الإنسان إنساناً لكى يصبح جديراً بالشفقة .

وكأن سترندبرج يريد أن يقول : « أن الإنسان مخلوق غير عاقل وغير معقول . . . وهذه اللامعقولية هى التى تميزه عن غيره من المخلوقات ولذلك فالإنسان بطبعه مريض شقى يدمر نفسه بنفسه» .

ولقد نهج على نفس نهج سترندبرج كثيرون من كتاب المسرح بعده : ومن أهم كتاب التعبيرية إيرنست توللر Ernst Toller ١٨٩٣ - ١٩٣٩ وجورج كايزر Georg Kaiser . ١٨٧٨ -١٩٤٥ .

ومن مسرحيات توللر ( التغيير ) ١٩١٨ ، ( الإنسان والدهماء ) ١٩٢١ ـ وفيها يصور توللر كيف أصبحت الآلة تسيطر على حياة الناس ـ وفى المسرحية بطلة تتبنى المثل العليا للتعبيريين . . والمسرحية فى مجموعها تصور الهوة السحيقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ورغم أن النظرة التى تتسم بها تشاؤمية إلا أن هناك أملاً فى يوم يستطيع فيه عامة الناس أن يعيشوا حياة أفضل سواءاً كان ذلك اليوم قريباً أو بعيداً .

وقد بدأ كايزر يكتب سنة ١٩١١ وكانت كتاباته فى الأول كتابات ساخرة، ولكن تجربة الحرب العالمية الأولى جعلته يتساءل لَمِ يرضى الإنسان بأن يدمر نفسه بيده هكذا . . . وكانت نتيجة هذا التساؤل عدة مسرحيات تعبيرية من الطراز الأول - منها : ( من الصباح إلى المساء ) - ( غاز رقم ١ ) ١٩١٨ ، و( غاز رقم ٢ ) ١٩٢٠ . .

ورغم أن التعبيرية كانت أصلاً حركة ألمانية إلا أنها انتشرت فى كثير من البلاد - فمثلاً فى أمريكا هناك بعض أعمال ( إلمرريس ) مثل الآلة الحاسبة - وبعض أعمال ( أونيل ) مثل (القرد الكثيف الشعر)، و(الأب الكبير براون) .

ومسرحية ( الشحاذ على ظهر الحصان) لمارك كوتيللى وجورج كوفمان - وكلها مسرحيات كتبت فى العشرينات من هذا القرن .

أما آثار التعبيرية فيمكن أن نراها فى كثير من الفنون المسرحية، وفى الدراما يمكن أن نراها فى الأحلام التى تتخلل الكثير من المسرحيات الواقعية وفى كتابات تنيى وليامز - وفى كتابات الكثيرين من الوجوديين .

ولكن أهم آثارها الإعتقاد الذى لا يكاد يخلو منه كاتب معاصر أو حديث على درجة من الجدية - وهو أن الإنسان بشكل أو بآخر حيوان غير عاقل وغير معقول .

# مسرح الإصلاح الاجتماعى

رغم أن الحركة التعبيرية قد انتهت كحركة إلا أن هدفها الرئيسى وهو إصلاح المجتمع ظل قائماً مما أدى إلى ظهور مدرسة جديدة ، هى فى الحقيقة خليط من المذهب الطبيعى ، والمذهب التعبيرى . .

فالطبيعية كانت تعنى بتسجيل مظاهر البيئة بصدق وأمانة – إذ أن هذه المظاهر – فى نظر الطبيعيين – هى التى تحدد الشخصية والفعل – ولذلك فقد كانت الطبيعية تسعى إلى الإصلاح الاجتماعى عن طريق تغيير البيئة .

أما التعبيرية فقد كانت تعنى بالكشف عن الحقيقة الداخلية مما أدى فى أغلب الأحيان إلى إهمال الحقيقة الخارجية أو تشويهها . فالتعبيريون يؤمنون بأن الإهتمام بالحقيقة الخارجية – أى مظاهر البيئة – من شأنه أن يعوق الإنسان عن إدراك الحقيقة الداخلية التى هى أعمق لأنها تكشف عن النفس البشرية . . ولذلك فطريق الإصلاح عند التعبيريين يجب أن يبدأ بإصلاح النفس البشرية . . بمعنى أن أى تغيير فى المجتمع يجب أن يسبقه تغيير فى مفهوم الإنسان لنفسه وإمكانياته . .

وهكذا نجد أن الطبيعيين والتعبيريين على حد سواء يسعون إلى التغيير؛ رغم إختلافهم فى طرق ومصادر التغيير ، ولكن القرن العشرين شهد إتجاهاً

جديداً يجمع تقريباً بين المدرستين الطبيعية والتعبيرية ، وليس هناك اسم معترف به لهذا الإتجاه . ولكن بعض النقاد يسمونه مسرح الإصلاح الاجتماعى - وقد نشأ وتطور فى روسيا السوفييتية- كما تطور أيضاً فى مسرح برتولد بريخت الملحمى . .

ومسرح الإصلاح الاجتماعى يقوم على فكرة أن أفعال الإنسان تحددها إلى حد كبير القوى الاقتصادية والسياسية القائمة فى المجتمع - ورغم أن هذا المسرح قد تخلى عن إعتقاد التعبيريين فى النفس البشرية إعتقاداً ميتافيزيقياً ، إلا أن المسرح الجديد قد احتفظ بإيمان التعبيريين بقدرات الإنسان على الرقى والتقدم وأيضاً بمنهج التعبيريين من حيث العمل على أن يدرك الفرد الحاجة إلى التغيير وتحقيقه . .

ومسرح الإصلاح الاجتماعى بطبيعة الحال مسرح واقعى ولكنه رغم ذلك قد نبذ إتجاه الطبيعيين الموضوعى و إصرارهم على تسجيل الواقع كما هو . .

فالهدف هنا هو التسلية والتعليم - وكما قلنا - حث المتفرج على أن يسلك سلوكاً معيناً بالنسبة لقضية معينة خارج المسرح . .

وهكذا نجد أن مسرح الإصلاح الاجتماعى ينظر إلى المجتمع بنفس نظرة الطبيعيين ولكنه يعبر عن الواقع ويسعى إلى تغييره بوسائل أقرب ما تكون إلى وسائل المدرسة التعبيرية .

**المسرح الروسى :**

وأهم المحاولات لإستخدام المسرح من أجل تغيير المجتمع قامت فى روسيا بعد ثورة ١٩١٧ . فقد كانت المسارح فى ذلك الوقت مقصورة على الطبقات المميزة ولكنها بعد الثورة فتحت أبوابها للجميع . .

ومن هنا بدأت المطالبة بوسائل ومناهج مسرحية جديدة تخدم الجمهور الجديدة وتخدم أيضاً الثورة البلشيفية . . .

وقامت بعد ذلك محاولات جديدة لإقامة ما كانوا يسمونه ( مسرح الشعب ) . . . وكانت أغلب هذه المحاولات لا تتعدى الميلودراما التى تصور القوى المضادة للثورة على أنها شريرة وتصور الشيوعيين على أنهم أبطال . . وقد حاول بعض رجال المسرح القدامى حينذاك ومن بينهم ستانسلافسكى أن يحققوا مطالب الجمهور الجديد بأن يجعلوا المسرحيات المعروضة تبدو إلى أقصى حد مشابهة للواقع أو حقيقية . وانتصر منهج ستانسلافسكى إذ أخذت به الدولة فى سنة ١٩٣٠

ومن جهة أخرى كان هناك كثيرون يرون أن الثورة السياسية والاقتصادية تتطلب أيضاً ثورة فى المسرح . . وكان أهم هؤلاء وأبعدهم أثراً مير هولد : vsevolod meyerhold ( ١٩٤٣ - ١٨٧٤ )

وقد بدأ حياته كممثل فى فرقة ستانسلافسكى . وفى سنة ١٩٠٥ عين رئيساً لفريق تمثيلى تجريبى للبحث عن طرق يمكن بها التوسع فى منهج مسرح موسكو للفن - وهو المنهج الواقعى . . ولكن ( ميرهولد ) كان معارضاً للواقعية فاستقال من الفريق التجريبى - وراح يبحث عن إمكانيات جديدة للمسرح . وكانت تجاربه إلى أن أتت الثورة تجارب فى أغلبها تشبه الرسم التجريدى . .

وحاول ( ميرهولد ) بعد الثورة أن يوفق بين منهجه المسرحى وبين متطلبات الثورة . . ولكنه فى الثلاثينات الأخيرة أقيل من منصبه كمدير للمسرح إذ اتهم بأنه شكلى - أى معادٍ للواقعية الاشتراكية . .

ولكن هذا لم يمنع نظريته فى المسرح من الإنتشار خارج روسيا بل ومن التأثير على المسرح الحديث بوجه عام . .

وأهم ما يميز نظرة ميرهولد إلى المسرح إيمانه بأن المخرج هو الفنان الوحيد فى المسرح . . ولذلك نجده يقتبس ويعيد كتابة بعض المسرحيات لكى تتفق مع مفهومه الخاص ، ونجده أيضاً يصر على أن يدين الكل للمخرج بالطاعة العمياء ، فالمخرج فى نظره هو صاحب الحق الوحيد فى العرض المسرحى ولا صاحب غيره . .

وأركان نظرية ميرهولد ثلاثة :

أولها ما يسميه ( الآلية الإنسانية ) فقد كان يتطلب وجود ممثل يكون جسمه قادراً على الحركة ـ قدرة الآلة اذا ضغطت على الزر الذى يحركها - ولذلك كان الممثل يتدرب على الباليه وألعاب القوى والألعاب الرياضية إلخ . . .

وثانى أركان النظرية ما يسميه ( التمسرحية ) . . . . فبدلاً من السعى إلى الإيهام بالواقع كان ( ميرهولد ) يهدف إلى أن يبقى المتفرجون فى المسرح طول الوقت وهم مدركين أنهم فى المسرح فما دام المسرح فناً يجب أن يستغل كل إمكانياته كفن بوعى تام وإلى أقصى حد ممكن . . ولذلك نجده يزيل الستار الأمامية من خشبة المسرح ويضع كشافات الإضاءة أمام أعين المتفرجين ويستعمل مناظر تجريدية كان يسميها ( تركيبات ) . فقد كان ميرهولد يصر على أن لا يخلط المتفرج ما بين المسرح والحياة . . . وكان يسعى دائماً إلى أن يعلّق تعليقات مباشرة على المواقف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة بهدف إثارة التفكير مما يؤدى إلى أن يسلك المتفرجون سلوكاً اجتماعياً معين بعد خروجهم من المسرح .

والركن الثالث فى نظرية ميرهولد ما يسميه ( بالتركيبية ) هى تعنى أن المناظر يجب أن لا تمثل شيئاً على الإطلاق ـ فهى مجرد تركيبات ـ من الألواح الخشبية أو العناصر الأخرى التى تصمم بحيث تصبح شبيهة بالآلة التى تساعد على أداء مهمته . .

ورغم أن نظرية ( ميرهولد ) لم تلقى رواجاً كبيراً إلا أن استخدامه لوسائل مضادة للواقعية فى معالجة مشاكل اجتماعية واقعية قد أثر على المسرح من بعده .

**بريخت :**

وقد كانت محاولة برتولد بريخت أنجح المحاولات فى هذا السبيل ( ١٨٨٩ - ١٩٥٦ ) .

وبدأ بريخت عمله فى المسرح الألمانى فى وقت كانت التعبيرية فيه قد بلغت القمة - ولذلك يلاحظ أنه فى الكثير من أعماله الأولى كان متأثراً بالتعبيريين . . . ولو أنه بعد ذلك بدأ فى ابتكار آراء مستقلة ظلت تتطور وتنضج إلى آخر أيام حياته .

وكان بريخت يطلق على مسرحه اسم المسرح الملحمى لكى يميزه عن المسرح الدرامى الذى كان ثائراً عليه - فقد كان يرى أن المسرح الدرامى قد استنفد أغراضه ، إذ أن المتفرج فيه لا يأخذ دوراً إيجابياً . . . كما أن الأحداث فى هذا المسرح . فى رأى بريخت - تصور وهى فى حالة ثبوت وعدم تغير مما يشجع المتفرج على الإعتقاد أن كل شىء كان دائماً كما هو . . . وبناءاً على ذلك فالمتفرج يشاهد ما يحدث أمامه دون نقد له . . وكأن حواسه قد خدرت فهو لا يستطيع أن يشارك مشاركة فعالة فى الحدث المسرحى .

وبدلاً من المسرح الدرامى ـ أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت ـ تراه

يتصور مسرحاً يكون فيه المتفرج جزءاً فعالاً ـ ولكن لكى يتحقق هذا لابد من تغير جذرى فى مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحى . .

وأركان هذا التغيير فى رأى بريخت ثلاثة : التأريخ والتغريب والملحمة .

كان بريخت يرى أن المسرح يجب أن لا يعالج الموضوعات المعاصرة بطريقة يحاكى فيها الحياة . . . بل على العكس يجب أن يجعل الأحداث التى يصورها تبدو غريبة - وإحدى الطرق المؤدية إلى هذا التأرخ - لا بمعنى أن يستمد الكاتب مادته من التاريخ فحسب - بل بمعنى أن يؤكد الكاتب انفصام الماضى عن الحاضر فلا يعالج موضوعات تاريخية بمضمونات عصرية - إذ أن الكاتب - فى رأى بريخت - يجب أن يثير فى المتفرج إحساساً بأنه لو كان يعيش فى الظروف التى تصورها المسرحية لتحتم عليه أن يتخذ موقفاً إيجابياً ، ويسلك سلوكاً معيناً . وهكذا عندما يرى المتفرج أن الأمور قد تغيرت يستطيع أن يدرك أن فى الإمكان إحداث التغيرات المطلوبة بالنسبة للواقع والحاضر . .

والتأرخ سبيل من سبل التغريب - فبالإضافة إلى التأرخ على الكاتب المسرحى أن يستعمل وسائل أخرى تساعد على أن تجعل الأمور غريبة ، فمثلاً يتعمد أن يظهر للمتفرجين أن المسرحية مسرحية بدلاً من أن يوهمهم بأنها حقيقية ولهذا الغرض يستعمل بريخت الأغانى ولقطات من أفلام سينمائية كما يستعمل السرد والرواية . . . فلا يجب أن يسمح للمتفرج بالخلط بين ما يراه على المسرح وبين الحياة . .

ورغم أن بريخت كان دائماً يقول : إن المتعة هدف من أهداف المسرح فقد كان يرى أن أكبر متعة هى تلك التى تسببها المشاركة الفعالة التى تتضمن حكم المتفرج وتطبيقه لما يراه على المسرح فى خارج نطاق المسرح . . ولكن

لكى تتحقق هذه المشاركة الفعالة ولكى نضمن أن المتفرج سوف يستعمل حسه النقدى بحيث يصدر حكمه على ما يراه على المسرح . . يجب أن يبعد قدر المستطاع بين المتفرج وبين أحداث المسرحية . .

ومن هنا فكل عنصر من عناصر الإخراج يجب أن يكون فى خدمة تغريب المتفرج . . ولذلك لم يكن بريخت يرى فى المسرح فناً يتحد فيه كل الفنون الأخرى على العكس كل فن فى المسرح يجب أن يكون مستقلاً عن الآخر - فمثلاً الموسيقى يجب أن تستخدم بهدف التعليق على الحدث لا بهدف إبراز أو تأكيد معنى الكلام . .

ففى ( الأم شجاعة ) نجد ألفاظ أغنية ساخرة مريرة تروِى قصة الإنهيار الخلقى لإحدى الشخصيات تصاحبها موسيقى جميلة مرحة . . والهدف أن التفاوت بين الألفاظ واللحن يحقق التغريب ويضطر المتفرج إلى أن يتأمل مغزى الأغنية . .

وبالمثل فالمناظر فى مسرح بريخت لا يقصد منها خلق إيهام بمكان معين . . فهى قد توحى بالمكان ولكنها لا تصوره بالتفصيل. وبريخت يوصى بإستعمال الكشافات وقطع الأثاث المتنافرة . . إذ أن الهدف ليس مجرد الإيحاء بالمكان بل والتعليق على الحدث أيضاً . بريخت يوصى الممثل أن يفكر فى دوره بضمير الغائب . وبهذا يستطيع الممثل أن يتجنب تقمصه للشخصية ( كما فى مسرح ستانسلافسكى ) ويستطيع أيضاً أن يحتفظ بموقف يستطيع من خلاله أن يعلق على الدور الذى يلعبه ، بينما يقدمه للمتفرجين .

وزيادة فى الإغراب يرى بريخت تأكيد مسرحية المسرح، فمثلاً يجب أن تكون أدوات الإضاءة مرئية لدى الجمهور ، وكذلك عملية تغيير المناظر كما

كان يحبذ وجود الموسيقيين على خشبة المسرح - فبمثل هذه الطرق يتأتى للمتفرج أن يحتفظ بيقظته العقلية فيصبح قادراً على الحكم على ما يراه فى المسرح وبالتالى على تحقيق مسئولياته بالنسبة للمجتمع .

وبريخت يطلق على مسرحه اسم المسرح الملحمى لعدة أسباب أهمها : أنه يريد التمييز بينه وبين المسرح التقليدى أو ما يسميه المسرح الدرامى . . ومن هذه الأسباب أن بريخت يرى أن مسرحه يشبه الملحمة وهى التى تتألف من الحوار والسرد معاً ، وحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوى . .

وفى الملحمة أيضاً تتوفر حرية كاملة تقريباً بالنسبة لتغيير المكان والزمان . وكاتب الملحمة يصور لنا بعض المشاهد . . ويروى لنا البعض الآخر . وهو يتخطى الأبعاد الزمنية الكبيرة بجملة واحدة أحياناً أو بفقرة سرد .

وفى سنة ١٩٣١ نشر بريخت جدولاً يقارن فيه بين المسرح الملحمى والمسرح الدرامى كالتالى :

١ـ المسرح الدرامى يعتمد على الحدث ، أما الملحمى فيعتمد على السرد .

٢ ـ المسرح الدرامى يستغرق المتفرج فى الحدث المسرحى بحيث يستهلك قدرته على التصرف بشكل إيجابى ، أما المسرح الملحمى فيجعل من المتفرج ملاحظًا لما يجرى أمامه وبذلك يوقظ قدرته على التصرف الإيجابى .

٣ ـ المسرح الدرامى يسمح للمتفرج بالإحساس والشعور ، أما المسرح الملحمى فيتطلب منه قرارات .

٤ ـ المسرح الدرامى يعتمد على التجربة الإنسانية ، أما المسرح الملحمى فيعتمد على وجهة النظر فقط .

٥- المسرح الدرامى يقود المتفرج إلى شىء ما ، أما الملحمى فيواجهه بشىء ما .

٦- المسرح الدرامى يعتمد على الإيحاء ، أما الملحمى فيعتمد على المناقشة .

٧- المسرح الدرامى يسعى إلى خلق الشعور . . . أما المسرح الملحمى فيسعى إلى أن يتحول الشعور إلى عمل .

٨- فى المسرح الدرامى يمر المتفرج بنفس تجارب الشخصيات إذ هو يعيش معها ، أما فى المسرح الملحمى فالمتفرج يواجه الشخصيات ويدرسها . . .

٩- فى المسرح الدرامى المفروض أن الإنسان معروف . أما فى المسرح الملحمى ، فالإنسان موضع دراسة دائماً للتعرف عليه .

١٠- فى المسرح الدرامى الإنسان غير قابل للتغير . أما فى المسرح الملحمى ، فالإنسان قابل للتغير وهو دائماً يتغير .

١١- فى المسرح الدرامى كل مشهد يؤدى إلى الآخر . أما فى المسرح الملحمى فكل مشهد وحدة مستقلة فى ذاته .

١٢- المسرح الدرامى يعتمد على التطور والنمو . أما المسرح الملحمى فيعتمد على المونتاج .

١٣- فى المسرح الدرامى النمط خط صاعد . أما فى المسرح الملحمى فالنمط أقواس أو منحنيات

١٤- فى المسرح الدرامى هناك حتمية التطور ، أما فى المسرح الملحمى فهناك قفزات مفاجئة .

١٥- فى المسرح الدرامى الفكر هو الذى يحدد الكيان . أما فى المسرح الملحمى ، فالكيان الاجتماعى هو الذى يحدد الفكر . . . .

١٦- المسرح الدرامى يعتمد على الإحساس . أما المسرح الملحمى فيعتمد على الفكر .

وقد كتب بريخت عدة مسرحيات تتفق أو تختلف عن مواصفاته السابقة بقدر معين . ومن أهم مسرحياته بوجه عام أوبرا الثلاث بنسات . . . دائرة الطباشير القوقازية - الأم شجاعة - جاليليو - وامرأة سيتزوان الطيبة . . التى يمكن أن نحللها كمثل للمسرح الملحمى .

وامرأة سيتزوان الطيبة كتبت فيها بين ١٩٣٨ ، ١٩٤٠ وعرضت أول مرة فى سويسرا سنة ١٩٤٣ .

وفى هذه المسرحية يعالج بريخت إمكانية الخير فى المجتمع . . . شن تى البطلة ترغب وتحاول أن تكون طيبة . . . . . ولكن كما تقول :

«عندما نمد أيدينا إلى شحاذ فهو يمزقها . عندما نساعد الضائعين نضيع نحن أنفسنا» .

وهكذا فما دام عدم الأكل يعنى أن نموت من منا يستطيع أن يرفض أن يكون سيئاً أو شريراً !

وهذا الموقف الذى تصوره هذه الفقرة من كلام شن تى قد خلقه المجتمع والطبيعة البشرية ومن الصعب معرفة أيهما أكثر مسئولية فى رأى بريخت، فأكثر كتاباته النظرية توحى بأن المجتمع هو المسئول ، هو المذنب . وأن نظاماً اقتصادياً آخر غير الموجود ( هو فى الغالب نظام من النظم الاشتراكية )

كفيل بأن يزيل أكثر الدوافع إلى السلوك اللاأخلاقى الموجود فى النظام الرأسمالى . . .

وفى المسرحية التى تعالجها الطبقة الرأسمالية يمثلها شوفو - ومسز ماى تسو ، شوى تا الذين يستغلون غيرهم - وأساليب هذه الطبقة تتضح تماماً فى سلوك شوى تا وهى الشخصية التى تتنكر فيها شن تى لتهرب من مطالب أقاربها .

ولكن ليس هذا كل ما هناك فممثلو الطبقة العاملة لا يقلون قبحاً عن ممثلى الطبقة الرأسمالية - إذ أن أقارب شن تى كذابون - ولصوص وطفيليات - ورغم أنهم قد اضطروا إلى أن يكونوا كذلك تحت ضغط الظروف الاجتماعية إلا أن هذا لم يمنعهم من أن يكونوا على قسط من القسوة وبلادة الإحساس لا يقل عن ممثلى الطبقة الرأسمالية . وهكذا يصور بريخت الطبيعة البشرية كطبيعة لا تتغير ولو تغيرت الطبقة الاجتماعية - فالكل على استعداد لأن يمزق اليد التى تمتد لمساعدته فيما عدا شن تى و ونج - ولو أن الاستغناء هنا قاصر على الرغبة ولا يصل إلى السلوك (و) شن تى تريد أن تكون طيبة ولكنها تضطر إلى أن تتخفى كشوى تا - وعندما تذنب فالسبب ليس حبها لنفسها بل حبها للآخرين .

ولكن كل هذا الشر مقابل بعض الخير الضئيل - مهما كانت طبيعته يضفى على المسرحية جواً من اليأس ، ويجعل من الصعب الإعتقاد فى إمكانية التغيير خارج المسرح ( كما كان يرغب بريخت ) وهى فى الواقع إحدى المتناقضات الأساسية فى عمل بريخت على وجه العموم .

فقد كان إنساناً أخلاقياً يحس إحساساً عميقاً بقوة الإنسان على الإنسان، أو بظلم الإنسان لأخيه الإنسان ، ويأسى لأن الناس لا تستطيع

أن تعيش فى جو من الحب والتعاون والإنسجام . . . . فرغم أنه كان يأمل فى مستقبل أفضل تتحقق فيه آماله إلا أنه كان فى نفس الوقت يرى أن تحقيق هذه الآمال، أو المثل العليا أمراً مستحيلاً لأن الأنانية أصيلة فى النفس البشرية .

ولا يعنى هذا أن بريخت كان متشائماً على طول الخط . . . فهو دائماً يرى أن الإنسان هو الذى يحدد مصيره بنفسه بدلاً من أن يكون هذا المصير خاضعاً للبيئة أو الوراثة .

وهو أيضاً يؤمن - كما رأينا - بأنه لو أتيح للمتفرجين أن يشاهدوا ما يدور على خشبة المسرح بحس نقدى ، فلا شك أنهم سيصلون إلى نتائج محددة تكشف لهم عن أنفسهم وعن المجتمع . وبالتالى تدعوهم إلى اتخاذ خطوات نحو التغير . . . وهكذا فالتشاؤم الذى تتضمنه مسرحياته يعادله دائماً التفاؤل بالنسبة لإمكانيات العمل والتغيير خارج المسرح . . ولكن هذا لا يزيل التناقض الأساسى .

ومسرحية امرأة سيتزوان الطيبة مسرحية ملحمية بطبيعة الحال كما يتضح من البرولوج الذى يختلط فيه السرد بالحوار اختلاطاً حراً لا يتقيد بحدود الزمان والمكان . .

ونفس البرولوج يحدد الموقف - فالآلهة تعثر على امرأة طيبة وتطلب إليها أن تظل كذلك - ولكن الآلهة فى نفس الوقت ترفض أن تدل هذه المرأة على الطريق إلى الخير . إذ أنها لا تتدخل مطلقاً فى الأمور الاقتصادية .

ومن هنا كان الصراع الأساسى - فالعوامل الاقتصادية هى العوامل التى تقف دائماً فى وجه الخير . . فطلب الآلهة من الإنسان أن يكون طيباً ورفضهم التدخل بالنسبة لعوامل الخير أمران متناقضان . . ولو أن بريخت

يعنى بهذا أن حل مشاكل الإنسان لن يتأتى ولا يجب أن يتأتى بتدخل الآلهة .

وامرأة سيتزوان الطيبة تتألف من مشاهد قصيرة ومشاهد طويلة - والهدف من المشاهد القصيرة أن تكسر تطور الحدث وأن تعلق على الحدث مما يحقق رغبة بريخت فى أن يواجه المتفرج بما يعرضه عليه وأن يجعله يفكر فى مغزاه .

أما المشاهد الطويلة فهى تصور الصراع بين الخير والشر ، كما يتمثل فى شخصيتى ( المرأة الطيبة ). فنفسها الحقيقية تتمثل فى (شن تى) ونفسها الشريرة تتمثل فى (شوى تا) التى تلجأ إليها كلما أوشكت طبيعتها الخيرة أن تؤدى بها إلى الهلاك .

ونلاحظ أن اللجوء إلى هذه الشخصية الشريرة فى أوائل المسرحية ضئيل ، ولكن كلما تقدم الحدث زاد وطالت مدته أيضاً وبريخت يقصد بهذا تصوير عملية انحلال الخلق تحت تأثير الظروف المادية . . .

وتنتهى المسرحية بحالة ركود . . فما زالت الآلهة تطلب من (شن تى ) نفس الطلب (كونى طيبة) - وشن تى لا تعلم إلى أى مدى حققت طلب الآلهة - أو كيف يمكن تحقيقه ومازالت الآلهة ترفض أن تتدخل فى مثل هذه المسائل العملية .

وتتخلل المشاهد الطويلة أغانى وخطب موجهة توجيهاً مباشراً إلى المتفرجين ، والأغانى فى ظاهرها تختلف عن المشاهد التى تصاحبها ، ولكنها بطريق مباشر أو غير مباشر تعلقه جميعاً على الحدث . .

وبريخت كما قلنا - لا يحاول أن يصور الواقع كما هو أو يوهم به . . ففى البرولوج مثلاً يذهب الآلهة إلى بيت (شن تى) ويقضون الليلة به - ونحن

نعلم هذا من مجرد تقليل الإضاءة - وكأن كاتباً كتب يقول (وفى الصباح التالى . . ) وتكنيك بريخت فى البناء المسرحى يفسره إيهانه بأن المشاهد يجب أن تكون منفصلة ، لكى تزيد من الإغراب .

والكثير من أساليب بريخت التكنيكية قد تفسد المتعة بالنسبة للمشاهد أو قد تبلبل فكره- ولكن لو فهم الهدف منها فسيزيد ذلك من فهمه للمسرحية وتقديره لها . فتتابع المشاهد الطويلة والقصيرة وتتابع السرد والحوار والأغنية والخطبة كل هذه أمور متصلة اتصالاً وثيقاً بأهداف بريخت للمسرحية الاجتماعية .

والشخصيات فى المسرحية - كما هى العادة فى مسرح بريخت بسيطة بل ومبسطة أكثر من اللازم - إذ ما يهم بريخت هو العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لا الأفراد أنفسهم . وأكثر المتحدثين فى ( المرأة الطيبة ) لا أسماء لهم فنحن نصفهم بصفاتهم الاجتماعية - آلهة - الزوجة- الجد « رجل الشرطة » وهكذا .

والحدث المسرحى عند بريخت ليس هدفه عرض الشخصية - على العكس فالشخصية لا هدف لها إلا توضيح الحدث أو الموقف الاجتماعى وبالنسبة للمكان فـ ( المرأة الطيبة ) تشغل عشر أماكن مختلفة كل منها يشار إليه بعناصر النظرية بسيطة وقليلة أى بدون تفاصيل .

ولعل من أهم النواحى التى يجب أن نلتفت إليها فى بريخت اعترافه الصريح دائماً بأنه يتبنى وجهة نظر معينة ويدافع عنها ويكتب عنها ومن أجلها .

فأغلب كتاب المسرح المحدثين يقولون بأنهم يكتبون موضوعياً ، أما بريخت فهو على وعى تام بأنه كاتب أخلاق ملتزم . . . فمن الواضح أنه

يعتقـد أن ( شن تى ) على حق فى محاولتها أن تكون طيبة . . وأن سعادة الإنسان إنما تقوم على تعاونه مع الآخرين وحب الناس بعضهم لبعض وبينما نجده يسخر من الآلهة لعدم اهتمامهم بالمسائل العملية . لا نجده يناقش المثل العليا التى تتمثل فى الآلهة- وهو يكشف لنا عن النتائج الناجمة عن إغفال هذه المثل العليا . ولكنه فى نفس الوقت يكشف لنا عن استحالة تحقيق هذه المثل فى الظروف المادية القائمة .

وهو بهذا يضطر المتفرجين إلى التساؤل :

ما الذى يجب عمله لكى يصبح الإنسان طيباً ؟

وبريخت لا يجيب طبعاً على السؤال ، ولكن ذلك يجعل السؤال يتردد فى أذهان المتفرجين مرتبطاً بالظروف الاجتماعية التى يعيشون فيها .

وبريخت هو الكاتب الوحيد للمسرح الملحمى - أو يكاد يكون كذلك ، فرغم أنه قد أثر فى عدد من كتاب المسرح إلا أن أحداً منهم لم يبلغ شأناً بعد - ولذلك فلا يمكن أن نقول بأن بريخت صاحب مدرسة . . كل ما يمكن أن نقوله إنه صاحب المسرح الملحمى - أو صاحب مسرحه .

ومن الألوان المسرحية النابعة فى المسرح الملحمى لون عرف فى أمريكا باسم ( الجريدة اليومية الحية ) نشأ وتطور ما بين ١٩٣٥ ، ١٩٣٩ ، وهذا النوع من المسرح كان يهدف إلى تحقيق ما يشبه الجريدة اليومية على خشبة المسرح ولو أنه فى الواقع كان أقرب إلى ( الفيلم التسجيلى ) إذ أنه لما تطور أصبحت كل مسرحية تعالج موضوعاً واحداً بشكل تختلط فيه المتعة بالمعلومات ، وهذه المسرحيات كانت تجمع بين مشاهد توضح المشاكل والظروف الاجتماعية مع فقرات من السرد مع إحصائيات ومقتطفات من الأفلام تعرض على الشاشة - وكانت المسرحية الواحدة عادة من عمل أكثر

من كاتب، ولها وجهة نظر معينة - طبعاً فى صالح الإصلاح الاجتماعى - ويتضح أثر بريخت فى التكنيك المسرحى لهذا اللون من المسرح الذى انتهى قبل ١٩٤٠ .

ورغم أن كل الحركات المضادة للواقعية لم تقضى على الواقعية إلا أنها كشفت الكثير من معانيها و نقائصها - مما غير سير الواقعية أو على الأقل عدله إلى حد كبير .

# المسرح بعد الحرب العالمية الثانية

أهم ما يتصف به المسرح بعد الحرب العالمية الثانية أنه قد استعار من كل حركة مسرحية سابقة ، ومزج بين الألوان المختلفة التى استعارها مزجاً أثرّ فى الحقل المسرحى بشكل لم يسبق له مثيل .

ولكى نوضح هذا الثراء والتنوع دعنا نتناول بالبحث ثلاثة أشكال من أشكال المسرح الحديث وهى :

الواقعية المعدلة – الدراما الموسيقية – ومسرح العبث . .

**الواقعية المعدلة :**

الواقعية ما زالت تسيطر على المسرح إلى الآن . ولكنها قد عدلت وتغيرت نتيجة لآثار الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمى والدراما الموسيقية .

فهذه المدارس المسرحية قد عودت الجمهور الحديث أن لا يتطلب الأمانة المطلقة فى محاكاة الواقع . وأن يقبل التبسيط والإيحاء. ومن جهة أخرى فهى قد شجعت المشتغلين بالمسرح على تأكيد التمسرحية – أو بمعنى آخر الإعتراف بأن المسرح شىء يختلف عن الواقع ، فمثلاً الديكور المسرحى أصبح يعتمد على الإيحاء بالواقع ، دون رسمه تفصيلياً ، وقد يشار إلى مكان الحدث ولكن يعتمد المخرج على خيال المتفرجين بالنسبة للتفاصيل . . .

وبالمثل بناء المسرحية أكثر حرية وأقل اعتماداً على نمط المسرحية المصنوعة جيداً التى سادت الكتابات الواقعية فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر والشطر الأول من القرن العشرين . . فقد أصبح الميل أكثر إلى استعمال عدد كبير من المشاهدين دون مراعاة التقسيم التقليدى إلى فصول . وقد كان من أسباب التعديلات التى حدثت فى المنهج الواقعى التغييرات التى طرأت على رؤيا الإنسان للعالم الذى يعيش فيه . . . فالإكتشافات العالمية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ـ والتى ، فى ذلك الوقت ، كانت توحى بأن الإنسان قد أصبح على وشك التحرر من المثل العليا الروحية – قد بدأت تنكشف على حقيقتها ، فهى تؤكد بدلاً من أن تلغى الحاجة إلى قيم روحية توجه استخدام العلم وتقوده إلى الطريق السليم .

فالعلم الجديد – كالطاقة الذرية مثلاً – يمكن استخدامه لأغراض شريرة وأغراض طيبة – وليس من شأن العلم أن يحدد هذه الأغراض وهكذا تزايد إدراك الناس لأن أهم مشاكل الإنسان لا يمكن حلها أو معالجتها بالعلم وحده – ومع تزايد هذا الإدراك زاد الإعتقاد بأن ملاحظة مظاهر الطبيعة فى حد ذاتها لا تتضمن قدراً من الحقيقة يمكن الإطمئنان إليه أو الإعتماد عليه .

ومن جهة أخرى فقد أثبت علم النفس بأن الكثير من الدوافع البشرية الهامة هى دوافع غير واعية ، وبالتالى لا يمكن رؤيتها أو إدراكها عن طريق المظاهر الخارجية – والنتيجة أن الناس قد بدأت تدرك أن الواقع ليس من السهل ملاحظته أو معرفته كما كان الإعتقاد سائداً فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبالتالى نجد طرق محاكاته على المسرح تتخذ أشكالاً أكثر مرونة وأكثر تنوعاً – وإذا أصبحت الواقعية أكثر مرونة نجدها تمتص الكثير من سمات الحركات المضادة للواقعية كما كانت فى القرن التاسع عشر .

ويتضح هذا فى أعمال تنيسى وليامز ( ١٩١٤- ٠٠٠٠ ) صاحب المسرحيات المعروفة : عربة اسمها اللذة ، ووشم الوردة ، وهبوط أورفيس .. إلخ .

فالكثير من العناصر غير الواقعية يستخدمها وليامز .. مثلاً رمزية من النوع الذى كان يستخدمه إبسن وتشيكوف - نجدها فى كل مسرحيات وليامز تقريباً . حتى أسماء مسرحياته والكثير من أسماء شخصياته تعبر عن مضموناتها الرمزية والكثير من المناظر فى مسرحيات وليامز ليست واقعية بمعنى الكلمة فهى غالباً ما تظهر الداخل والخارج معاً مما يحقق سيولة فى الحركة والزمن .

ولكن بينما نجد مسرحيات وليامز غير واقعية من هذه النواحى نجدها واقعية فى نواحى أخرى - مثلاً فى معالجة وليامز للشخصيات حيث يهتم بالحقائق النفسية الدفينة التى تدفع الشخصية إلى العمل - كما فى علم النفس الفرويدى .

وغالباً نجد الصراع بين شخصيات وليامز يصور صراعاً آخر على نطاق أعم - فالروحية والمادية فى صراع دائم تقريباً ... والذى يحسم الصراع هو قدرة الشخصيات على التوفيق بين هاتين الناحيتين فى الطبيعة البشرية ... مثلاً فى عربة اسمها الرغبة - رغبة بلاش فى الجمال والحب تقابلها مادية كوالسكى ومظهر آخر من مظاهر واقعية وليامز نجده فى خلطه بين الجد والهزل فِي نفس المسرحية - وهو مثل تشيكوف - قادر على الكشف عن نواحى مختلفة ومتنوعة فى الشخصية ، وفى وقت واحد - ويصور وليامز النقائص البشرية إلى جانب آمال البشر العليا بشكل يثير الشفقة والضحك معاً ..

وكل هذه الصفات صفات واقعية ولكن كما رأينا إلى جانبها صفات أخرى غير واقعية كثيرة ، وهكذا يمكن أن يقال إن وليامز مثل للتيارات المسرحية المختلفة التى صاغت وشكلت واقعية القرن العشرين .

ومن كتاب هذه الواقعية أيضاً وليام إنج - ( ١٩١٣- ) ومن مسرحياته : محطة الأوتوبيس ، النزهة .

ويعنى ( إنج ) بالمشاكل النفسية الداخلية التى قد تحقق للفرد إدراك حقيقته لو أنه واجهها ، ولكن فيما عدا ذلك يمكن اعتبار مسرح ( إنج ) مسرحاً واقعياً تقليدياً .

أما الكاتب الذى يمكن اعتباره امتداداً لمسرح إبسن الواقعى فهو آرثر ميللر وخاصة فى مسرحياته الأولى ومن أعماله : كلهم أبنائى، وساحرات سالم وموت بائع متجول ، ومنظر من الجسر . .

**المسرحية الموسيقية :**

هى أكثر الألوان المسرحية إنتشاراً فى أمريكا وتزداد أهميتها فى العالم يوماً بعد يوم . . حتى لقد قيل أنها أهم ما ساهمت به أمريكا فى المسرح . .

والمسرحية الموسيقية السائدة اليوم تنحدر من أشكال مسرحية كانت معروفة فى القرن التاسع عشر مثل : عرض المنوعات والفودفيل والاكسترا فاجانزا .

والاكسترا فاجانزا تعتمد على الموسيقى والرقص والمناظر الفنية المتنوعة . . . وقد كانت تستمد موضوعاتها فى أغلب الأحيان من الأساطير أو الحكايات الخرافية ولم تكن أبداً تعنى بموضوعات معاصرة أو بمعالجة موضوعات تاريخية بطريقة ساخرة . . .

أمـا عـرض المنوعـات فهـو عرض يتألف مـن فصـول قصيرة مختلفـة الألوان يتضمن أغلبها الغناء والرقص والإضحاك ولم تكن هناك أية محاولة لربط الفصـول أو الأجـزاء المختلفـة التى يتشكل منها العرض بخيط واحد أو قصة .

أما البرلسك . فتاريخه طويل ومعقد . . ففى الأصل كان يقصد بالبرلسك التقليد الساخر لمسرحية معروفة أو عمل أدبى أو عادة من العادات الاجتماعية . . فمثلاً مسرحية شريدان ( الناقد ) ١٧٧٩ ، ومسرحية باكنجهام ( البروفة ) ١٦٧١ - كانت تقلد بسخرية التقاليد المسرحية كلٌ فى زمنها .

واستمر الحال هكذا تقريباً مع تغييرات طفيفة إلى عام ١٨٧٠ عندما ظهر البرلسك الحديث فى أمريكا . . كوليدلا كسترافاجنزا مشهورة اسمها (المجرم الأسود ) ظهرت فى ١٨٦٦ واشتهرت براقصاتها اللائى تخففن من الملابس بشكل يدعو إلى الخجل ( على الأقل بالنسبة للعصر ) . . وسرعان ما تحول البرلسك إلى عرض يجمع بين المنولوجات والإسكتشات الكوميدية والأغانى والرقصات التى يصاحبها كورس نسائى - وكان الإهتمام دائماً بالنساء الجميلات والنوادر ذات الطابع الجنسى حتى لقد أصبح البرلسك تقريباً عرضاً خاصاً بالرجال فقط .

وقد بلغ هذا اللون من البرلسك قمته قبل الحرب العالمية الأولى إلى أن كان عام ١٩٢٠ فأصبح التعرى أو Strip tease إحدى سماته البارزة . . ومنذ ذلك الوقت فقد سمعته الطيبة - فأصبح البرلسك نصف شرعى ، وفى بعض الأماكن غير شرعى على الإطلاق . . . . ولكنه على أى حال يعتبر

رائداً للمسرحية الموسيقية فى استعماله للكورس - والفصول الكوميدية - والموسيقى والرقص . .

أما الفودفيل فله هو الآخر تاريخ طويل - أصلاً كانت كلمة فودفيل تعنى الأغنية الساخرة ، ثم أصبحت تعنى المسرحية التى تحتوى على أغانى ذات ألحان شعبية مألوفة .

وفى القرن التاسع عشر كانت كوميديا الفودفيل تعنى مسرحية كوميدية تتخللها الأغانى - وأحياناً كان يطلق على مثل هذه الأعمال اسم الكوميديا الموسيقية . . .

وتطور الفودفيل بعد ذلك فأخذ شكل البرلسك ، ولكن بعد نقل الإهتمام من المضمونات الجنسية إلى مضمونات عائلية محترمة سواءاً بالنسبة للنوادر التى يحتويها العرض أو بعض الرقصات والأغانى ، وبذلك أصبح قريب الشبه بعرض المنوعات وازدهر الفودفيل على هذه الصورة ما بين ١٨٩٠ ، ١٩٣٠ ، عندما ظهرت السينما الناطقة فقضت عليه ، إذ أصبح فى الإمكان عرض ما يعرضه الفودفيل بأسعار دخول ضئيلة نسبياً .

وخلال القرن التاسع عشر ، أو الشطر الأكبر منه نجد الميلودراما تستخدم الموسيقى والغناء والرقص . . . وكل هذه العناصر كانت أيضاً تستخدم فى فترة الاستراحة أو بعد العرض . ولكن الإتجاه نحو الواقعية فى أواخر القرن الماضى جعل وجود هذه العناصر المسرحية أو مصاحبة لها أمراً غير مرغوب فيه - وعند ذلك بدأت الكثير من عناصر البرلسك والمنوعات والفودفيل يمتزج لخلق الشكل المسرحى الجديد ، والمعروف بالمسرحية الموسيقية . . .

ويرجع الأصل فيها إلى أعمال جورج إدواردز فى مسرح الجابتى بلندن في

التسعينات من القرن الماضى - ففى هذه الأعمال كان إدواردز يستخدم بناءاً مسرحياً من نوع الفارس ليربط الأغانى والرقصات ومشاهد الكورس معاً - وقد نجح هذا اللون من العرض نجاحاً كبيراً أدى إلى ظهور تقليدات له بسرعة - وأغلب هذه المسرحيات الموسيقية كانت تتخذ مكاناً لأحداثها بلاداً أسطورية أو أوروبية غنية بالبارونات والكونتات . . . ولم تكن للقصص التى تعرضها علاقة بالحياة المعاصرة على العكس كانت تسعى جهدها لمخاطبة وإثارة الإحساس الرومانتيكى الذى يتصل بالأماكن البعيدة والأحداث غير المألوفة .

وفى الثلاثينات من هذا القرن حدث تغير هام فى المسرحية الموسيقية ، إذ بدأ الإهتمام بالبناء أو القصة المسرحية وبدوافع الشخصيات النفسية . . وهكذا بدأت المسرحية الموسيقية تأخذ أبعاداً مهمة حتى أن مسرحية ( أتغنى بك ) منحت جائزة البوليتزر كأحسن مسرحية على الإطلاق لعام ١٩٣١ وهى أول مرة تمنح فيها مسرحية موسيقية هذه الجائزة - ويتضح الإتجاه الجديد الذى أخذته المسرحية الموسيقية فى مسرحية ( سيدة فى الظلام ) حيث الإهتمام بدراسات الشخصيات دراسة نفسية يشغل الحيز الأكبر . . على أن الشكل الجديد للمسرحية الموسيقية لم يكتمل أو يأخذ الحيز المناسب إلا بعد ١٩٤٠ بظهور أعمال ريتشارد روجرز وهامر شتين مثل ( أوكلاهوما ) (وجنوب المحيط الهادى ) .

وبعد ذلك ومنذ سنة ١٩٥٠ ظهر عدد من المسرحيات الموسيقية الهامة مثل لعبة البيجاما ورجال وعرائس وقصة الجانب الغربى .

ومن أحدث كتاب المسرحية الموسيقية آلن لاى ليرنر وفريدريك اللذان كتبا معاً سيدتى الجميلة وكاميلوث . لقد قلنا إن المسرحية الموسيقية أكثر

أشكال المسرح انتشاراً فى أمريكا فالموسيقى والغناء والرقص والدرامية تجتذب عدداً كبيراً من الناس وهناك محاولات تزداد يوماً بعد يوم لمزج الموسيقى بالدراما ، ولقد تأثرت المسرحية الموسيقية بالدراما الجادة كما أثرت المسرحية الموسيقية فى الحركة الدرامية الحديثة بوجه عام واتجهت بالدراما نحو مزيد من التمسرحية وهكذا لم تصبح المسرحية الموسيقية مجرد تسلية بل أصبحت جزءاً من الأدب المسرحى الحديث . .

# مسرح العبث

رأينا أن المدارس المسرحية المختلفة تختلف بالنسبة لمعنى الوجود ولكنها على الأقل تتفق فى أن للحياة معنى ما . . . ولكن فى الخمسينات من هذا القرن ظهرت حركة جديدة يتساءل أصحابها إذا كان للوجود حقاً معنى موضوعى يمكن إدراكه وقد سميت هذه الحركة فى الدراما بمسرح العبث أو اللامعقول أو مسرح اللامعنى . . والأساس عند العبثيين أن الوجود محايد حياداً تاماً . . فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلا فى نظر الإنسان أى أنه هو الذى يضفى عليها المعانى من عنده . . مثلاً إذا نظر الناس إلى حدث معين على أنه لا أخلاقى فليس معنى هذا أن الحدث فعلاً لا أخلاقى ولكن معناه فقط أن الناس تعتبره كذلك . . . فمفهوم الأخلاق فى نظر العبثيين مفهوم مصطنع لا يقوم على دليل منطقى .

وبهذا المفهوم للحياة فأى حدث له معنى أىّ حدث آخر . . . وبالتالى فكل الوسائل التى يستخدمها الإنسان للإرتقاء بحياته الروحية لا معنى لها لأن القيم التى يشيد الإنسان عليها مثله العليا لا أساس لها أصلاً .

وحركة العبثية هى فى الحقيقة امتداد منطقى للمفهوم العالمى للكون الذى ظهر فى القرن التاسع عشر . .

فقد كان من رأى الطبيعيين أن الحقيقة هى فقط التى يمكن أن ندركها بحواسنا وأن نحققها ونثبتها عن طريق العلم ، وطبعاً اقتصرت الحقيقة بهذا الشكل . . على الحقائق الخاصة بالعلوم الطبيعية. ولكن الحقائق الأهم بالنسبة لسلوك الإنسان . . . وهى الحقائق أو القيم الأخلاقية، لم يكن فى الإمكان تحقيقها أو معرفتها بالقياس العلمى .

ولم يواجه الطبيعيون هذه المشكلة مواجهة صريحة . . أو بمعنى آخر لم يطبقوا المقياس العلمى على القيم الأخلاقية فيتطلبوا لها أسساً موضوعية بل تقبلوها على أسس من العرف لا الحقيقة .

أما العبثيون فهم يطبقون القياس العلمى على كل مناحى الوجود البشرى.

**أصول العبثية :**

رغم أن العبثية قد ازدهرت بعد الحرب العالمية الثانية إلا أن لها جذورها التى تمتد إلى ما قبل ذلك . . وقد أتى أول تعبير على الإتجاه العبثى فى بيان الداديين فى ١٩١٨ . وقد اختير اسم الدادية لأنه لا معنى له . .

والدادية حركة فى أساسها سلبية إذ كان يهم أعضاءها إنكار القيم أكثر مما يهمهم إقامة قيم جديدة ، ولذلك كان معظم عملهم ساخراً نقدياً . . وأهم ما يميز الدادية عناية أصحابها باللامعقول واللامنطقى . . . فمثلاً كانوا يؤمنون بالكتابة الأوتوماتيكية – أى تسجيل الأفكار كما تأتى إلى عقل الكاتب بدون النظر إلى علاقتها بعضها بالبعض . . وكان هذا فى رأيهم تعبيراً صادقاً عن عقل الكاتب الباطنى . .

ولم تعش الدادية طويلاً فما لبثت أن حلت محلها السريالية فى ١٩١٩

وبلغت قمتها فى العشرينات من هذا القرن . . . والسريالية ترى الحقيقة فيما يعبر عنه العقل الباطنى وخاصة فى حالة الحلم إذ يكون هذا العقل متحرراً من سيطرة العقل الواعى عليه . .

وفى سنة ١٩٢٤ عرف آندرى بريتون السريالية بأنها « التعبير سواءاً بالكتابة أو الكلام أو أى وسائل أخرى عن باطن الفكر بعيداً عن تحكم العقل الواعى ودون اعتبار لأى قيمة أخلاقية أو جمالية . . .

فالدادية والسريالية تعتبران الكون أساساً غير معقول وتسعيان إلى التعبير عن هذه اللامعقولية بوسائل فنية . ولم تنتج أية من المدرستين دراما ذات شأن ، ولكن كان لهما أثرهما على المسرح ويمكن اعتبارهما إلى حد ما ضمن الإتجاهات التى سبقت مسرح العبث . ومما كان له بعض الأثر على وجود مسرح العبث أيضاً مسرح بيرانديللو ( ١٨٦٧ - ١٩٣٦ ). فأكثر مسرحياته تقوم على فكرة بأن الحقيقة المطلقة لا وجود لها وإنما هى دائماً نسبية تختلف من شخص لآخر . على أن أهم ما سبق مسرح العبث ومهد له هو المذهب الفلسفى المعروف بالوجودية . فالمشكلة الرئيسية فى الوجودية هى معنى الوجود. ومن أهم كتاب الوجودية جان بول سارتر ( ١٩٠٥ ) والبير كامى (١٩١٣ - ١٩٦٠ ) . ولو أن كامى كان ينكر إنتسابه لأى مدرسة فكرية . . ويقول سارتر: «أنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية أو مطلقة . ولذلك فالإنسان يسير على غير هدى فى عالم خال من هدف . وبناءاً عليه فكل منا حر ومسئول فقط أمام نفسه ، وعلى كل إنسان أن يبحث عن القيم التى تتلاءم معه ويلتزم بها ويتصرف وفقاً لها » .

وقد عبر سارتر عن وجهة نظره فى عدة مقالات وكتابات فلسفية ، وأيضاً فى بعض مسرحياته كالذباب ( ١٩٤٣ ) ، والشيطان، والسيد المصلوب (١٩٥١) .

ونفس وجهة النظر نجدها عند كامى ولو أنه يسميها (بالعبث) ففى رأى كامى أن العبث إنما ينشأ من الصراع بين آمال الإنسان ورغباته والعالم الذى لا معنى له الذى يعيش فيه الإنسان وهو الصراع الذى يحتم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم من الفوضى . . . ومن بين مسرحيات كامى التى تعبر عن هذه الرؤيا ( كاليجولا ) و ( القتلة العادلون ) .

وكل من كامى وسارتر يؤكد حاجة كل إنسان إلى أن يجد القيم التى تناسبه . فالإنسان بذلك هو الذى يقرر مصيره بدلاً من أن يكون هذا المصير تحت رحمة الوراثة والبيئة كما كان الحال فى نظر الطبيعيين . . وكل من كامى وسارتر فى تعبيرهما عن هذه الرؤيا للكون يستخدمان الأسلوب المسرحى التقليدى . .

ولكن كتاب مسرح العبث ممن جاءوا بعد كامى وسارتر يختلفون جوهرياً

عن هذين الكاتبين . . . فهم يتفقون مع كامى وسارتر فى أن الإنسان عليه أن يجد طريقه بنفسه وهم يستخدمون منهجاً درامياً جديداً يختلف عن المنهج التقليدى .

فلو أخذنا على سبيل المثال - مسرحيات بيكيت ويونيسكو وآداموف لوجدناها فى مجموعها تواجه المتفرج بتجربة محيّرة تتألف من أحداث غير معقولة تتعارض مع كل عرف مسرحى سابق .

ففى بعض هذه المسرحيات التى يطلق عليها أحياناً أصحابها اسم ( ضد المسرحية ) ، أو ( اللامسرحية ) لا وجود للزمن أو المكان والشخصيات ليست لها سمات فردية أو حتى أسماء أحياناً . . . .وأحياناً خلال الحدث نجدها تتغير فجأة ودون سبب واضح . . . . ( ففى انتظار جودو )

لبيكيت يظهر بوزو ولكى كسيد وخادم ، وبعد فترة ينقلب الوضع فيصبح الخادم سيداً والسيد خادماً .

وكل قوانين الإمكانية والطبيعية تنمحى عندما نقابل نساءاً لكل منهن أنفان أو ثلاثة أنوف كما فى مسرحية يونيسكو ( جاك أو الخضوع ) أو عندما نلتقى بجثة هامدة أخفيت فى حجرة مجاورة ثم تبدأ تتضخم .

ومع ذلك ورغم إختلاف هذه المسرحيات عن المسرح التقليدى فهى تقدم عروضاً مسرحية ناجحة فما السبب؟ !

ربما كان السبب الأول هو أن هذه المسرحيات تتوفر فيها عناصر المسرح الخالص وهى بناءاً على هذه العناصر من ضوء وظل وحركة وتناقض فى الملابس إلخ . . يتوفر لها النجاح . ولكن ليس هذا كل ما هناك ، فما لاشك فيه أن هذه المسرحيات ليست مجرد شكل مسرحى بل هى أيضاً مادة ذات مضمون ولو أنه ليس مضموناً بالمعنى التقليدى المألوف. والحقيقة أن مسرح العبث يعبر عن بعض المشاكل والموضوعات الأساسية فى عصرنا بشكل يمكن أن نصفه بأنه جديد بل وفريد ولكنه فى نفس الوقت شكل معبر ولهذا السبب فمسرح العبث يعبر عن حاجيات وآمال يحس بها المتفرج ولكنه لا يستطيع التعبير عنها .

ولا يمكن القول أن جميع كتاب مسرح العبث يتفقون فى رؤياهم للحياة ولكن هناك شيئاً يجمعهم وهو عنصر العبث . . ويعرف يونيسكو العبث بأنه كل ما ليس له هدف أو غرض أو قصد . . . فما يشترك فيه الجميع هو تصويرهم لعبث الوجود سواءاً كان هذا العبث يتمثل فى عدم جدوى الجهد البشرى أو استحالة الإتصال بين الناس ، أو أن الإنسان قد قدِّر له أن يعيش فى عزلة عن غيره من الناس فكما يقول أداموف :

«بدأت أكتشف مشاهد تصلح للمسرح فى وقائع الحياة اليومية العادية . . . ففى يوم من الأيام رأيت شحاذاً أعمى ورأيت فتاتين تسيران إلى جواره دون أن يلاحظا وجوده وهما يتغنيان . . . . أغلقت عينى ، وكانت الحياة رائعة . . . ولقد أوحى إلى هذا المنظر بأن أصور على المسرح بوضوح عزلة الإنسان وعدم وجود أى اتصال بين الناس . . . »

ومسرح العبث يصور الدنيا كمكان غير مفهوم والمتفرجون يشاهدون ما يحدث أمامهم على خشبة المسرح دون أن يدركوا تماماً معنى ما يحدث وكأنهم غرباء يزورون بلداً جديداً لأول مرة ولا يفهمون لغة أهل البلد . . ومواجهة المتفرج بشخصيات وأحداث لا يستطيع إدراك مغزاها تماماً تجعل من المستحيل على المتفرج أن يشارك فى العواطف والآمال التى تصورها المسرحية . . . وبهذا يتحقق التغريب الذى طالب به بريخت والذى لم يستطع تحقيقه فى مسرحه الملحمى . إذ أنه كما يقول الناقد ( مارتن إيسلين): «من المستحيل أن يتعرف الإنسان على نفسه فى شخوص ، لا يفهمهم وهكذا تظل هناك مسافة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين المتفرج فى الصالة» .

ويحل محل المشاركة العاطفية إهتمام من جانب المتفرجين يتسم بالحيرة والنقد . . إذ أنه ولو أن ما يحدث على خشبة المسرح يبدو لا معنى له ، إلا أننا يمكن أن نتعرف فيه على شىء متصل بعبث الواقع الذي نعيشه ولا معقوليته ، وهكذا يواجه المتفرجون شيئاً فشيئاً الجانب اللامعقول فى حياتهم .

وفى النهاية تساعد الأحداث التى تدور على خشبة المسرح فى الكشف عن لا معقولية الكيان الإنسانى . وكيف أن ما كان يبدو لهم فى صورة بناء منطقى معقول ليس فى الحقيقة إلا وهماً .

وإذ كان الحوار فى أغلب هذه المسرحيات يتألف من شعارات مألوفة أو عبارات شائعة فما أكثر الشعارات وما أكثر العبارات المألوفة التى نتداولها فى أحاديثنا اليومية ؟

وإذا كانت الشخصيات تغير سلوكها أو تتنكر لما كانت تفعله وتفعل عكسه أثناء الحدث المسرحى فكم من الناس لا يفعلون ذلك فى الحياة ؟

وإذا كانت الناس أيضاً تبدو فى هذه المسرحيات وكأنهم دمى لا تملك من أمرها شيئاً بل تسيرها الظروف والأحداث فهى بلا إرادة فهل نحن فى الحقيقة والواقع وفى هذا العالم المنظم الذى نعيش فيه اليوم لدينا من الإرادة أو القوة ما نملك معه أن نسيطر على مصائرنا أو حتى أن نتحرك أو نتصرف بإرادتنا .

إن مسرح العبث يواجه المشاهدين بصورة مركزة للعالم الذى يعيشون فيه . . . وهو عالم بدون إيمان وبدون معنى وبدون حرية إرادة حقيقية . . وبهذا يكون مسرح العبث هو فى الحقيقة مسرح العصر الحديث .

فالمسرح فى الفترات السابقة كان يعكس قانوناً أخلاقياً معترفاً به ، ويصور أهدافاً واضحة فى أذهان الجميع . . سواءاً كان ذلك فى مسرحيات القرون الوسطى الدينية وخلفيتها المسيحية القوية أو فى مسرحيات العصر الحديث . مثلما كتب شو وإبسن وإيمان الكتاب والمتفرجين على السواء بالإرتقاء والتطور . . .

أما عصرنا هذا – فى عالم الغرب على الأقل – فهو يفتقد الصورة المتكاملة للكون التى يقرها أو يعرفها الجميع . . . واختفاء هذه الصورة يرجع إلى أسباب كثيرة أهمها ضعف الإيمان الدينى وانهيار الإعتقاد فى حتمية التقدم الاجتماعى والإنسانى . واكتشاف مساحات شاسعة من اللامعقول

والباطنى الذى لا سيطرة لنا عليه فى النفس البشرية وفقدان الإحساس بالقدرة على التحكم فى تطور المجتمع تطوراً عاقلاً رشيداً فى عصر سادت فيه وسائل وأسلحة الإبادة الجماعية سواءاً على المستوى المادى أو المستوى الروحى . . وكل هذا وغيره قد جعل من الصعب أو من الزيف أن يكون أساس العمل المسرحى - كما كان سابقاً - حدث يتطور فى حدود إطار ثابت من القيم المتعارف عليها .

فهذا الإطار لم يعد له وجود ولذلك نجد معظم الكتاب الحديثين كما يقول إبسن يكتبون فى إطار أو آخر من الأيديولوجيات السائدة - الماركسية - التحليل النفسى - الجمالية - أو عبادة الطبيعة - ولكن كل هذه فى نظر كاتب مثل آداموف ليست إلا ترشيدات مصطنعة يحاول من خلالها الكاتب أن يخفى حقيقة وأعماق مأساة الإنسان الحديث وعزلته وقلقه. ويقول يونيسكو :

« إنى أؤمن إيماناً صادقاً بفقر الفقراء وأنا أرثى لهم . . . فهو شىء حقيقى . . ويمكن أن يكون موضوعاً يعالجه المسرح وأنا كذلك أستطيع أن أتصور المتاعب التى يمكن أن يقاسى منها الأغنياء . . ولكن رغم ذلك فأنا ككاتب مسرحى لا أجد مادتى فى بؤس الفقراء أو متاعب الأغنياء . . فالمسرح بالنسبة لى يعنى الكشف على خشبة المسرح عن العالم الداخلى . . . . . ولذلك فأنا أجد مادتى المسرحية فى أحلامى . . فى رغباتى الغامضة فى تناقضاتى الداخلية الدفينة - فى مخاوفى .

وبما أنى لست وحدى فى هذا العالم - وبما أن كلامنا فى أعماقه هو جزء من كل ، ولذلك فمخاوفى وأحلامى ورغباتى ليست ملكاً لى وحدى . . إنها تشكل جزءاً من تراث كلنا وَرَثَتِهِ . . . وإذا اختلفنا فى المظهر فهذا التراث يجمعنا كلنا فى صعيد واحد - ويؤلف بيننا » .

أو بمعنى آخر لقد زال إطار القيم المتعارف عليها ليحل محله العقل الباطنى للجنس البشرى بما يعبر عنه من رغبات وأحلام - ففى هذه تكمن الجذور التى تربط بين الإنسان الحديث وأصوله وفيها أيضاً ما يجمع بين الناس وما بين المعاصر والتراث .

وفى هذا يقول يونيسكو :

« الكاتب المسرحى الجديد هو الذى يحاول أن يربط بين الحاضر وبين أقدم القديم - وهو الذى يستخدم لغة جديدة وموضوعاً جديداً ليبنى بناءاً مسرحياً يهدف إلى أن يتخلص من كل ما هو ليس ضرورياً وإلى أن يكون مسرحياً إلى أقصى حد فهو ينبذ التراث ليكتشف التراث وهو يجمع بين المعرفة والموهبة - بين الواقعى والخيالى - بين الخاص والعام - بين الفردى والجماعى . فعندما أعبر عن أعمق أعماقى النفسية أعبر فى الواقع عن أعمق أعماق إنسانيتى وبذلك أصبح مثل الآخرين - مشاركاً لهم . . . . متخطياً حواجز المكان والفردية - إذ أنى عندما أعبر عن عزلتى أعبر عن عزلة الجميع ».

وإذا طرحنا جانباً ما يقوله يونيسكو عن العلاقة بين الفرد والمجموع نجده يركز على أهمية الجمع بين الخاص والعام ، والواقع والخيال ، وهو فى هذا يعبر عن الإتجاه العام فى الأدب الحديث .

أما حديثه عن التراث وأهميته للكاتب الذى يتحتم فى رأيه أن يجمع بين المعرفة والموهبة - فيونيسكو هنا يردد أصداء نظرية إليوت وهى نظرية موضوعية الخلق الفنى ، بركنيها الموهبة والمعرفة بالتراث التى بدونها لا يستطيع الكاتب أو الفنان أن يخلق . . .

وكما حدث فى الشعر الحديث الذى نبذ التراث لكى يكتشف أو يقيم

التراث - فأحيا الشعر الميتافيزيقى وارتبط به كذلك نجد مسرح العبث يحيى التراث المسرحى الذى لا يعتمد على الحوار قدر اعتماده على مسرحية المسرح - فكما رأينا مسرح العبث يستمد جذوره من الدادية والسريالية والوجودية من الناحية الأيديولوجية ولكن من الناحية التكنيكية فجذوره أبعد - لأنها تشمل العروض المسرحية التى تعتمد على الحركة المسرحية أكثر من أى شىء آخر . . ولذلك يمكن إرجاع جذوره إلى (الميم) الرومانى حيث كان المهرج اليد العليا - وكذلك مهرج السيرك - والكوميدى دى لارتى ومسرح كليست . . . ومسرح سترندبرج . . . وكذلك إلى جيوم أوبولونير ( ١٨٨٠ - ١٩١٨ ) الشاعر الذى كان أحد أعمدة التكعيبية - وقد كتب مسرحية أسماها مسرحية سريالية بعنوان Les Mamelles de Tiresias وهو يتطلب أن يكون كل شىء بالمسرحية أكبر من الحياة ، لأنه كان يؤمن بالفن الذى هو فن (حديث - بسيط - سريع به كل ما يمكن أن يصدم المتفرج)، وفى البرولوج لمسرحية .Les M. de T وهى مسرحية غريبة تدعو إلى زيادة نسبة المواليد فى فرنسا نجد مدير الفرقة التى تعرض المسرحية يعبر عن آراء أبولونير هكذا : -

لا ينبغى أن يكون المسرح محا كاة للواقع .

بل ينبغى أن يستخدم الكاتب كل ما يستطيع استخدامه من إيهام أو أوهام . .

ومن حقه أن يجعل الجماهير تتكلم .

ومن حقه أن يجعل الجماد يتكلم .

إذا كان هذا يخدم أهدافه . .

ولا ينبغى أن يهتم بالزمان أو المكان .
فدنياه هى المسرحية .
وهو داخلها إله يخلق ما يشاء .
من أصوات وحركات و إشارات
وألوان دون أن يتعقد
بأى نظام أو ترتيب . .
فهو لا يصور قطاعاً من الحياة
كما يقولون
بل هو يقدم لنا الحياة نفسها .
بكل ما هى . . بحقيقتها كاملة » .

ولعل من أهم ما يتميز به مسرح العبث موقفه من اللغة واستخدامه لها. فالعبثيون يعتقدون أن اللغة قد توقفت عن التعبير عما هو حى أو أساسى وأصبحت تقليدية أكثر من اللازم فهى قناع يخفى الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما . .

وهذا أحد الأسباب التى جعلت اللغة فى الكثير من مسرحيات العبث تنفصل عن الحدث نفسه ، كما فى مسرحية ( الدرس ) ليونيسكو حيث يدور الحوار بين الأستاذ والطالبة فى خط يكاد يكون منفصلاً تماماً عن الحدث . . ففى مسرح العبث مضمون المسرحية يكمن فى الحدث نفسه حتى أنه أحياناً يمكن الإستغناء عن اللغة كلية كما فى مسرحية بيكيت ( فصل بدون كلمات ) أو مسرحية يونيسكو ( المستأجر الجديد ) حيث يستمر وصول قطع الأثاث

لا ينقطع ولا ينتهى إلا بإغراق المستأجر فيها - ولعل هذه السمة من سمات مسرح العبث تؤكد رغبة العبثيين فى الإرتباط بالتراث المسرحى الخالص وهو التراث السابق على المسرح كفن أدبى . . الذى كما قلنا يعتمد على الحركة والصوت والضوء وكل شيء ما عدا النص الأدبى - كالسيرك والحواة - والميوزيكهول - والأكروبات - باختصار كل ما يؤكد مسرحية المسرح - أو فنيته كمسرح لا يحاكى الحياة ولا يوهمنا بها . .

فمسرح العبث أكثر الحركات الحديثة مضادة للواقعية . ولذلك فهو يؤكد إختلاف المسرح عن الحياة بل واستقلاله كفن قائم بذاته تكاد لا تكون له علاقة بالحياة .

ولكن المسألة ليست مسألة ثورة على الواقعية فحسب . . . . فمسرح العبث كالشعر الحديث إتجاه نيوكلاسيكى يختلف عن أى إتجاه سابق ويتسم بصفتين رئيسيتين حددتا معالمه كما حددتا معالم الشعر الحديث .

أولاً : الإيمان بأن الإنسان محدود القدرات، محدود المصير .

ثانياً : ولذلك فهو يستخدم ما يمكن أن نسميه بالشكل الهندسى بدلاً من الشكل الطبيعى . . وهو الشكل الذى لا يحاول فيه الكاتب محاكاة الطبيعة بل على العكس الإبتعاد عنها قدر المستطاع - وفى رأى ( ت- إ - هيوم ) الناقد الإنجليزى الذى تنبأ بالحركة الكلاسيكية الحديثة عندما يكون الإنسان متصالحاً مع الطبيعة يلجأ إلى الشكل الطبيعى الذى يحاكى فيه الواقع - وبطبيعة الحال الإنسان الحديث أبعد ما يكون تصالحاً مع الطبيعة أو تلائماً معها ، لذلك فهو يلجأ إلى ما أسميناه الشكل الآلى أو الهندسى

الذى هو من ابتكار الفنان دون الاسترشاد بما هو كائن فى الطبيعية بأية صورة من الصور - وبهذا فمسرح العبث مثل الشعر الحديث لا يمكن أن نجد معناه فى صلته بما هو خارج عنه بل معناه فيه كما هو . فهو يعنى ما يعنى . . . ما هو . . . وليس معنى ذلك أنه لا معنى له - على العكس فمسرح العبث جهد جاد لاختراق طبقات أعمق من معنى الوجود - ففى المسرح التقليدى كل كلمة تعنى ما تقول والمواقف واضحة ومحددة . والصراع فى النهاية يتحدد وينتهى . ولكن الحقيقة - كما يقول يونيسكو - ليست كذلك فهى معقدة - مركبة - لها أكثر من سطح وأكثر من جانب وأكثر من مستوى فى نفس الوقت . ويقول الناقد إيسلن :

« الفرق الرئيسى بين المسرح التقليدى ومسرح العبث أن الأول يقوم على أساس من القيم المتعارف عليها وعلى نظرة رشيدة معقولة للحياة - ولذلك فهناك دائماً هدف يسير إليه الحدث أو مشكلة نتوقع لها حلاً . . هل سينتقم هاملت لوالده ؟ هل سينجح إياجو فى تحطيم عطيل ؟ هل ستهجر نورا زوجها ؟ وهكذا يتطور الحدث دائماً فى المسرح التقليدى نحو هدفه - ولذلك فالمتفرج دائماً فى حالة انتظار وتشوق لمعرفة ما سيحدث - أما فى مسرح العبث فالحدث لا يتطور كما تتطور القضية المنطقية على هذه الصورة - فهو لا يسير من أ إلى ب- ولكن من قاعدة مجهولة إلى نهاية غير معروفة أيضاً - ولما كان المتفرج لا يعرف ماذا يهدف إليه الكاتب ، لذلك فهو لا يمكن أن يكون فى حالة انتظار لما سيحدث فى حد ذاته . . . . أو كخطوة فى تطور الحدث - بل هو ينتظر ما سيحدث لكى يلقى الضوء على ما حدث وما يحدث فيفهم المتفرج معناه .

وهكذا نجد المتفرج هنا فى حالة انتظار دائمة للمعنى الذى يمكن أن تفصح عنه المسرحية فى النهاية ، وتستمر حالة الانتظار هذه حتى بعد أن يسدل الستار . وهكذا يحقق مسرح العبث ما كان يريد بريخت تحقيقه من دعوة المتفرجين إلى التفكير وشحذ أذهانهم

# مسرح العبث ومشكلة المعنى

ثلاثة أشياء أعتقد أنها تدل على سذاجة الناقد إذا تعرض لمسرح اللامعقول أو اللامعنى . أولها أن يذمه ، وثانيها أن يفسره ، وثالثها وأسوؤها فى نظرى أن يحاول أن يحدد له معنى أو بالأحرى أن يمنطقه .

فمسرح اللامعقول يمكن أن نعتبره تعبيراً عن روح العصر أو عن فلسفة معينة للوجود . ولكنه قبل هذا وذاك يمثل مرحلة من مراحل عديدة لمواجهة مشكلة المعنى فى العمل الفنى - وهى المشكلة التى نشأت منذ ظهور العلمية فى أوائل القرن الماضى واستمرت إلى يومنا هذا . .

ومسرح اللامعنى - مثل الشعر الحديث - يواجه هذه المشكلة مواجهة علمية - لا عن طريق النظريات الجمالية أو النقدية كما فعل الرومانسيون - ولكن بتقديم أعمال فنية يتضح فيها أن الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ما عداه بحيث لا يمكن أن يقارن أو يعادل بعالم الواقع . . وبالتالى فمعناه يجب أن يستمد من داخله .

فالتبسيط والسذاجة التى اتسم بهما مفهوم الناس للفن منذ ظهور العلمية - أو قل غزو العلمية لمفهوم الفن وبالتالى للأعمال الفنية - أصبح

يشكل خطراً على الفن نفسه - ولذلك فمسرح اللامعنى - مثل الشعر الحديث - وهو فى الحقيقة دفاع عن الفن .

والشعر الحديث منذ أن قام بعد الحرب العالمية الأولى بقليل - قد استند إلى نظريات نقدية واسعة النطاق مهد بعضها لظهوره وساعد البعض الآخر على تقبل الناس له وشكلت فى مجموعها مدرسة أو ما يشبه المدرسة النقدية وهى التى تنضوى تحت اسم مدرسة ( النقد الجديد ) . . كان الشعر الحديث إذن أسعد حظاً من مسرح اللامعنى، فمعظم الشعراء الجدد هم نقاد من الطراز الأول ومعظمهم اشتغل بالنقد دفاعاً عن الشعر ، ولذلك أعيد تقييم الشعر فكشف عن جدية الشعراء الميتافيزيقيين وهم شعراء القرن السابع عشر الذين يتميزون بتكامل الصورة الشعرية والتضمين والتلميح بدل التصريح وبالتصوير بدل التقرير ، وبالتعقيد بدل التبسيط وبالمعنى غير المباشر بدلاً من المعنى المباشر .

وحددت أيضاً قيمة شعراء الرومانسية أمثال ( شيللى ) و ( وردزورث )

و( بيرون ) - بحيث يمكن أن يقال : أن الشعر الأوروبى بعد ظهور قصيدة الأرض الخراب فى ١٩٢٢ ليس هو نفس الشعر قبل ذلك التاريخ .

ولكن ظهور المسرح الحديث أو ما نسميه مسرح اللامعقول : أو اللامعنى - بعد الحرب العالمية الثانية بقليل لم يصاحب حركة نقدية تقدمه للناس مثلما حدث فى الشعر الحديث ، وليس بين كتاب هذا المسرح من النقاد غير ( يونيسكو ) و ( بيكيت ) إلى حد ما . . . . ولم يظهر فى المكتبة الأوروبية - فيما عدا مقالات متناثرة غير كتاب واحد يمكن أن نعتبره دراسة وافية لمسرح اللامعقول - وهو الكتاب الذى ظهر تحت هذا العنوان لمؤلفه الكاتب الهنغارى الأصل ( مارتن إيسلن ) . . ولذلك ليس من المستغرب أن

يحتار الناس فى فهم مسرح اللامعقول وأن يذهبوا فى تفسيره مذاهب شتى فيلجأون إلى الظروف الاجتماعية أو للمذاهب الفلسفية أو غير ذلك من الدروب التى يلجأ إليها النقاد عامة عندما يصعب عليهم إدراك شكل فنى جديد فيزيدون الأمور تعقيداً . . . إذ أنه مهما أخذنا فى الإعتبار أثر المجتمع أو الفلسفة على الفن فإن هذا قد يعلل ظهور الشكل الفنى الجديد ولكنه مع ذلك يعجز عن شرحه .

فمما لا شك فيه أن الظروف الاجتماعية التى خلفتها الحرب العالمية الأولى والثانية من تشتت وفزع وضياع إلى آخر ما يمكن أن يقال فى هذا الباب كان لها بعض الأثر فى توجيه الكتاب إلى موقف معين من الحياة والوجود . . فأصبحوا مثلاً ينظرون إلى الكون على أنه وليد الصدفة وأن كل شىء فيه إنما يقوم على التناقض، وأن النواميس التى تحكم الكون والتى كان يدين بها القرن التاسع عشر هى فى الحقيقة لا وجود لها - وقد يعكسون هذه النظرة فيما يكتبون - وقد يفسر هذا المسرح اللامعقول من الناحية الاجتماعية أو الفلسفية ولكنه لا يفسره من الناحية الفنية . . فالمشكلة هى فى الأصل مشكلة المعنى . . وكما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر الرومانسى فى أنه لا يعطينا نتيجة التجربة أو حصاد التجربة بعد أن منطقها العقل بل التجربة نفسها - كذلك اللامعقول لا يؤمن بمنطقة التجربة أو بتصفيتها عقلياً لأن هذا من شأنه أن يزيف التجربة . . .

ويقول يونيسكو : « إن الدراما منذ الإغريق تسير فى طريق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وإيجاد حل لها - فهى كالقصة البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها - والكاتب المسرحى هو المخبر ،الذى يكشف عن المشكلة إلى أن يجد لها حلاً . . . ».

وإخضاع الحياة للمنطق يزيفها - فى رأى يونيسكو - لأن الحياة ليست بهذه البساطة ولأنها مليئة بالتناقضات ، سواء فى الوجود الاجتماعى ، أو الوجود الكونى . . .

والشكل المنطقى الذى تخضع له الدراما التقليدية خطأ فى نظر المسرح الجديد لأنه مفروض على الحياة وليس نابعاً منها . . ولذلك فمسرح اللامعقول يقوم على الشكل الكيفى لا المنطقى . . . وأى تفسير له ينبنى على الشكل المنطقى لابد وأن يكون تفسيراً خاطئاً . . .

وإلغاء الشكل المنطقى يفسر الكثير من سمات مسرح اللامعقول فما دمنا قد أحللنا محله الشكل الكيفى فلا وجود فى المسرحية للتطور ولا وجود للشخصية بالمعنى المألوف ولا وجود للزمن - وإيصال المعنى لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقى أو مطابقة الواقع أو مشابهته كما هو فى المسرح التقليدى أو الإقناع الفكرى كما هو فى مسرح بريخت - بل عن طريق الهزة الدرامية أو الإنفجارات الشاعرية - وما دام الشكل المنطقى غير موجود فالمسرحية لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثابتة تعرض ، وهذه الصورة المليئة بالمتناقضات التى تضحك وتبكى هى كالأحلام صورة رمزية - وهى لا يمكن أن تلخص أو تعادل بشىء ولكنها يمكن أن ترمز إلى أى شىء . . وهى تمثل الحقيقة لا الواقع ولذلك فلها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه . . . . معنى يحس ولا يستخلص من المنطق المألوف للأشياء . . تماماً من الحلم . . ومثل الحقيقة نفسها التى لا يمكن أن تحدد أو تقيد أو تقاس بالمعادلة أو بالنسبة إلى أى شىء آخر غيرها . .

ولذلك فمسرح اللامعنى مثل الشعر الحديث هو مواجهة لمشكلة المعنى بشطريها المعروفين . . هل معنى العمل الأدبى يستمد من مدى مطابقته

للواقع ؟ أو هل معناه يستمد من مدى عرضه لفكرة معينة ؟ وفى كلا الحالتين نلاحظ أن معنى العمل الأدبى يستمد من قياس أو مقارنة هذا العمل بشىء آخر خارج عنه وهذا ما يرفضه المسرح الجديد كما يرفضه الشعر الجديد . . فقيمة العمل الفنى ليست نسبية بل مطلقة . . . ومعناه لا يستمد من خارجه بل من داخله تماماً كالكائن الحى . . ثم هو بعد ذلك له أكثر من معنى . . . وهو فى الواقع ليس معنى بالمفهوم المنطقى لأن العمل الفنى أيضاً كائن عضوى وليس من المعقول أن يعادل الكائن الحى أو يترجم إلى حقائق أو أرقام مهما كانت هذه الحقائق والأرقام . . .

ولذلك فمسرح اللامعنى هو دفاع ضد العملية مثل الشعر الحديث والفن الحديث . وهذا الدفاع ضرورى لامتداد حياة الفن فقد أصبحنا نقيس الأعمال الفنية – نتيجة للمفهوم العلمى – بمدى مطابقتها للواقع أو بمدى قدرتها على عرض قضية أو مشكلة تحديدها فى معنى أو مفهوم واحد . وبذلك أصبح الأدب نوعاً من اثنين . أما أدب المحاكاة أو الصورة الفوتوغرافية . وأما أدب الفكرة الواحدة أو الأدب الحسابى أو واحد + واحد تساوى اثنين . ولكن الحقيقة أكثر اتساعاً وشمولاً وتعقيداً من الواقع أو من الفكرة الواحدة التى تحد الحقيقة وتحيلها إلى عملية حسابية تخضع للمنطق . .

ويوضح ( يونيسكو ) الفرق بين الحقيقة والواقعية فيقول :

« إن الحقيقة التى يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذى يبدو لنا فى حياتنا اليومية . . ولذلك فالواقعية من أى نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها . . باختصار ( تسخطها ) . . لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيها نحلم وفيها نتخيل وفيها نخفى . . . وفى كل هذه

الأشياء مجتمعة وما يصنعه الخيال تتحكم فيه قوانينه الخاصة به النابعة من رؤياه . . وهذه القوانين هى قوانين الحقيقة الكلية المطلقة . . ولذلك فالمبرر الوحيد للعمل الفنى ليس المعنى الوحيد الذى نستخلصه منه بل العمل الفنى نفسه . . . وهو العمل الذى يستمد كيانه من ذاته فقيمته مطلقة تماماً مثل الشجرة – كما يقول يونيسكو – التى لا يمكن أن تفصح عن نفسها إلا بكونها شجرة . . والعمل الفنى ليست له قيمه نسبية لأنه ليست له قيمة تعبيرية أو تمثيلية . فالعمل الفنى لا يمثل إلا نفسه ولا يعبر إلا عن نفسه ولا يقول وإنما يكون . .

ولذلك فمسرح اللامعقول يرفض أن يكون للفن نفس خصائص ما هو غير فن، فهو ثورة على المعنى المحدد المقيد ، المعنى العلمى وإتجاهه إلى المعنى غير المحدد المعنى الرحب الذى لا يقوم على الصورة وحدها ، ولا على الفكرة وحدها ، بل على الصورة والفكرة معاً لا كما هما فى الواقع ولا كما يمكن للعقل إدراكهما ولا بحيث يمكن أن نتبين الواحدة من الأخرى – بل على الصورة والفكرة معاً فى كيان واحد لا يمكن أن نتبين فيه الواحدة من الأخرى . . . على التجربة نفسها لا كما حدثت فى الواقع بل كما هى فى الوجدان . . كرؤيا – كحلم نسجه الخيال ورتبه . ودراما اللامعقول هى ثورة على المعقولية المزيفة التى يفرضها المفهوم العلمى على الفن وهى ثورة لا على مضمون هذه المعقولية فحسب بل وعلى شكلها أيضاً . . ولقد ثار من قبل كتاب مثل البير كامى على مضمون المعقولية العلمية فى الفن ولكن مسرح اللامعقول لا يكتفى بهذا . . فلكى تكون الصورة واضحة ومقنعة ومطابقة للحقيقة يجب أن تكون طريقة عرضها أيضاً مطابقة للحقيقة وهى الحقيقة الفنية التى لايمكن أن تقيد بمعنى واحد . . حقيقة التجربة نفسها كما عرفها الخيال لا حصاد التجربة بعد أن منطقها العقل .

ودراما اللامعقول أو اللامعنى هى بذلك ثورة على أب الدعاية والفكرة مثل مسرح شو أو المشاكل الاجتماعية والفلسفية المنطقية التى يجد لها الكاتب حلاً فى النهاية مثل مسرح إبسن . . . وهى عودة إلى المسرح الشعرى مثل مسرح شكسبير ، ولكن برؤيا جديدة أو إلى المسرح الإغريقى ولكن بالصورة المقلقة المضحكة المبكية القائمة على الهزات الدرامية بدلاً من الأسطورة التى تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها . وإنما يجمع مسرح اللامعقول مع المسرح الإغريقى أو مسرح شكسبير شىء واحد . . وهو عدم انفصال المعنى عن الصورة . فالصورة هى كل شىء . . ومع ذلك فهى ليست شيئاً واحداً .

ولا يعنى هذا أن مسرح اللامعقول هو دعوة إلى الفن للفن كما يتصور البعض فليس هناك ما هو أبعد من هذا عن أدب اللامعقول . فهو ليس مسرحاً للزينة أو الترفيه ، بل هو مسرح جاد وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيم الإنسانية العليا ولذلك فهم يعرضون لقضايا إنسانية كبرى ولكن بتركيبة فنية أو تعقيد فنى بعيد عن السذاجة والتبسيط . ولذلك فهو دعوة إلى أن يكون الفن فى خدمة الحقيقة المطلقة لا الحقيقة النسبية التى تتمثل فى الواقع أو فى الفكرة المجردة العارية المحدودة الأفق .

ولأن مسرح اللامعقول هو ثورة على المعقولية بمعناها العلمى فهو دعوة لا إلى الفن للفن بل أن يكون الفن فناً له وظيفة الفن ورؤياه ووسائله التى تجعل معنى العمل الفنى أكثر تعقيداً وأغنى وأوسع وأرحب وأعمق وأشمل وأقرب إلى الوجدان وأكثر اتصالاً بروح الكون ووجود الإنسانية من المعانى العلمية المحدودة الكيان الخاضعة للمنطق الشكلى .

## تحليل مسرحية الكراسى ليونيسكو :

لقد أطلق يونيسكو على الكراسى اسم فارس تراجيدية وقال إن موضوع الرواية هو ( العدم ) أو ( اللاشيئية ) التى تنعكس فى الكراسى الخالية والمسرح الخالى والحياة الفارغة التى تصورها المسرحية - والمسرحية أيضاً توحى باستحالة الإتصال أو التعبير عن تجربة مر بها الإنسان لإنسان آخر - وهو يتضح فى نهاية المسرحية أى فى الخطبة التى لا يلقيها الخطيب الأصم الأبكم والمسرحية بهذا تعبر تعبيراً صادقاً عن النظرة العبثية للوجود .

فيونيسكو لا يقترح حلاً بل يعرض الموقف كما هو .

بناء المسرحية :

والخيط الرئيسى الذى يربط أحداث المسرحية هو الوعد الذى تترقبه منذ بداية المسرحية بالكشف عن معنى الحياة فتأجيل هذه الرسالة إلى آخر المسرحية هو الذى يخلق ويقيم حالة الإنتظار والترقب . . .

أما بقية بناء المسرحية فيقوم على إستكشاف النواحى المختلفة للتجربة الإنسانية منذ الطفولة إلى الكهولة ، فالرجل العجوز يجلس فى حجر المرأة العجوز ويصبح طفلاً وتصبح هى أمه وبعد ذلك يتحدثان عن مرحلة الخطوبة والزواج وهناك إيحاءات كثيرة بمناظر مختلفة من حياتهما الزوجية السابقة - مثلاً عندما يحاول أحد الرجال الذين لاتراهم إغراء الزوجة بينما يقع الزوج فى حب امرأة لا تراها . . والعلاقة بين الرجل العجوز والمرأة تكشف أيضاً عن مناحى كثيرة من الكهولة بما فى ذلك الموت الذى يتجسم فى انتحارهما فى نهاية المسرحية .

وإلى جانب هذا تكشف المسرحية عن نواحى كثيرة من العواطف

والإتجاهات البشرية - فالشخصيات تضحك بدون سبب - وتبكى وتنسى وتحلم وتغضب وتثار وتعشق وتنافق وتنحنى أمام الإمبراطور وتدوس كرامتها . . والحديث عن معنى الوجود يختلط بالنداء على البرنامج لحضور الحفل . . . ورغبة الإنسان فى الكشف عن معنى الوجود تتمثل فى الجمهور الضخم الذى لانهاية له الذى يدهم المكان عندما يعلن الرجل العجوز عن نيته فى الكشف عن سر الحياة .

وأحد المفاتيح لمسرحية الكراسى هو استخدام الكراسى نفسها . . . فعندما تبدأ المسرحية يوجد على المسرح كرسيان فقط . . وهذه البداية تقيم العلاقة الأساسية بين كهلين يعيشان فى عزلة عن الناس ، وفى بيت تحوطه المياه من كل جانب . ثم تبدأ زيارات أناس لا نراهم ، وكل زائر يوضع له كرسى جديد على المسرح ، والزوار الأوائل فى المسرحية لهم ملامح واضحة محددة ، ولكن مع تقدم الوقت وكثرة الزوار نتعرف على الزائرين بأسمائهم أو وظائفهم فقط - وتكثر الكراسى بطبيعة الحال حتى يكاد المسرح يمتلىء بها مما يضطر الكهلين إلى أن يتحسسا طريقهما بين الكراسى .

وفى الكثير من مسرحيات يونيسكو نجد الأشياء تتمدد أو تتكاثر . . ويرى بعض النقاد أنه بهذا ربما كان يقصد أن يقول أن الحياة البشرية تتحكم فيها تفاصيل كثيرة كلها متشابهة ولذلك فلا معنى لها . . وفى مسرحية الكراسى رغم أن الكراسى حقيقية لأننا نراها إلا أن من يجلسون عليها لا نراهم . وكأن الأشياء بهذه الصورة حقيقية أكثر من الإنسان .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الرجل العجوز يؤجر شخصاً غيره لكى يكشف لنا فى رسالة عن معنى الوجود لأنه كما يقول : «لا يستطيع التعبير بنفسه »، مما يوحى بأن الرجل العجوز لا يعرف ما يريد أن يقول . .

ويوحى يونيسكو بأن الخطيب الذى يؤجره الرجل العجوز يجب أن يظهر فى صورة كاريكاتورية لشاعر القرن التاسع عشر وهو بهذا يسخر من الكاتب الرومانسى المثالى الذى له رأى إيجابى عن معنى الوجود ومكان الإنسان فيه يعبر عنه فى ما يكتب . . . والرسالة طبعاً لا تبلغ ، لأن الخطيب أبكم . . لأنه فى الواقع لا معنى للوجود . . كما يرى يونيسكو .

الشخصيات : والرجل والمرأة العجوز فى الكراسى يمثلان إلى حد كبير الجنس البشرى بأكمله . . وقد جعلهما يونيسكو عجوزين لكى يوحى بأنهما قد خبرا الحياة منذ بدايتها . وهما فى نفس الوقت مرآة نرى فى أفعالهما جميع الشخصيات الأخرى . . والشخصيات تنتقل بسرعة وفجأة من موقف إلى آخر أو من مشاعر إلى أخرى دون سبب منطقى واضح ، وهذا يشير إلى انعدام المنطق فى الحياة - وتفاصيل المسرحية يربطها بعضها بالبعض موضوع المسرحية ووجود الرجل والمرأة العجوز .

أما الحوار فأغلبه كليشيهات مما يؤكد التفاهة والتكرار ومما يسخر أيضاً من الوهم الذى يستولى على ذهن الإنسان عندما يتصور أنه يتحدث إلى الآخرين فى حين أنه طول الوقت إنما يكرر مسائل تافهة لا معنى لها . .

وهكذا نرى أن الشخصيات والحدث والمناظر كلها توحى وتؤكد عبثية الحياة .

**كتاب العبث :**

أول كتاب العبث كان صامويل بيكيت ١٩٠٦ - مؤلف ( فى انتظار جودو ) التى ترجمت إلى أكثر من ٢٠ لغة وهى مسرحية عن الإنتظار والأمل وعدم الجدوى فى تحقيق الأمل . . وأعمال بيكيت توحى بأنه من المستحيل التأكد من أى شىء . . وبما أن معنى الحياة بل ومعنى كل تجربة غامض

محير يحمل فى ثناياه أكثر من معنى وأكثر من احتمال لذلك فمن واجب الكاتب المسرحى أن يصور هذا فى موضوعاته وتكنيكه المسرحى .

ومن كتاب العبث أيضاً جان جينيه ١٩١٥ Jean Genet ومن أشهر أعماله ( الشرفة ) و ( السود ) و ( الخادمات ) وجينيه يرى الوجود كإنعكاسات لا حصر لها فى عدد من المرايا التى لا حصر لها أيضاً . وكل صورة قد تبدو فى لحظتها على أنها الحقيقة ولكنها دائماً تنتهى إلى أنها مجرد وهم . أما الحقيقة فلا وجود لها على الإطلاق .

وشخصيات جينيه تلعب أدواراً ولكن عندما يزول تنكرها لا تتكشف حقيقتها لأن كل مظهر جديد لها إنما هو فى الحقيقة ثوب جديد تتنكر فيه . وعن هذا الطريق يهاجم جينيه الأسس الاجتماعية والأخلاقية التى يقرها العرف فى العالم الحديث .

ومن أشهر كتاب العبث يوجين يونيسكو ١٩١٢ Eugene jenescco

ومن أشهر مسرحياته ( السوبرانو الصلعاء ) و ( الكراسى ) و (الدرس) و ( ضحايا الواجب ) و ( المستأجر الجديد ) و (الخراتيت) و ( القاتل ) . .

ورغم أن الحركة العبثية فى المسرح تركزت فى فرنسا . . إلا أنه كان لها أتباعها فى البلاد الأخرى .

ففى إنجلترا هناك هارولد بنتر ١٩٣٠ وسمبسون ١٩١٩ . ومن أعمال بنتر ( حفل عيد الميلاد ) ، ومن أعمال سمبسون ( البندول الذى يتحرك فى إتجاه واحد ) ، وهو عمل يسخر من الحياة الإنجليزية المعاصرة . وفى أمريكا هناك إدوارد آلبى ١٩٢٨ ومن أعماله ( قصة حديقة الحيوانات ) و ( الحلم الأمريكى ) و ( من يخاف من فرجينيا وولف ) .

وفى سويسرا هناك فريدريك دورينمات ١٨٢١ . ومن أعماله ( الزيارة ) و ( زواج مستر سيسبى ) و ( رمولوس ) ويقول دورينمات : « بأن المسرح يجب أن يخيف المتفرج ويضطره إلى مواجهة ما هو غريب ومخيف فى حياته مما قد يؤدى به إلى خلق نظام ما يعيش فى ظله» .

ولكن هذا لا يعنى أن دورينمات يؤمن بإمكانية عمل إيجابى محدد فى هذا الإتجاه إذ نجده يقول :

« السائد الذى أراه فى كل مكان هو الفوضى. ولذلك فأقصى ما يستطيعه الإنسان هو أن يجد الشجاعة الكافية لمواجهة الحياة واحتمالها » .

وقد يرى البعض أن مسرح العبث يتسم بالتشاؤم . ولكن هذه نظرة سطحية . . فالكثيرون فى القرن التاسع عشر كانوا يرون فى الواقعية والطبيعية الكثير من السلبية والتشاؤمية . . .

وربما كان هذا حقيقياً إلى حد ما ولكنه لا يمثل الحقيقة كلها . فالواقعية والطبيعية كانت تعنى بتصوير مفهوم جديد للواقع يمهد الطريق إلى عالم أفضل بمواجهة الواقع على حقيقته .

ومسرح العبث هو الآخر محاولة جادة لمواجهة احتمالات الفكر الحديث . ومسرح العبث - مثل كل الحركات الأخرى - يهدم الآراء القديمة ولعل هذا هو الذى أعطاه مظهر السلبية .

ولكن مسرح العبث قد نما وتطور كحركة مسرحية جديدة ومما لاشك فيه أنه سيكون له أثره على المسرح فى المستقبل .

# الإرادة والصراع الدرامى

مهما اختلفت مدارس الدراما الحديثة ، فهى تتفق فى شىء جوهرى . . وهو مفهوم الإرادة الذى بدونه لا يمكن أن يكون هناك صراع درامى . . فالمسرحية ليست إلا مجموعة أحداث يحاول المؤلف أن يوحد بينها فى حدث عضوى متكامل . . وهذه الأحداث تنشأ من تصور العلاقة بين الأفراد والبيئة . . أو بمعنى آخر بين الإرادة الواعية والمجتمع .

وقانون الصراع الدرامى كما عرفه هيجل وبرونتير يؤكد استخدام الإرادة – فبرونتير يطلب أن تسعى الإرادة نحو تحقيق هدف معين كشرط أساسى لتوفير الصراع الدرامى . . وكما رأينا إبسن – وهو أعظم كتاب المسرح فى القرن الماضى – أقام فلسفته وتكنيكه المسرحى على استخدام الإرادة لتحقيق هدف معين .

ولكن فى سنة ١٨٩٤ وهى نفس السنة التى كتب فيها إبسن ( جون جابريل بوركمان ) نجد برونتير يقول :

« إن قوة الإرادة قد بدأت تضعف وتتحلل » فما معنى الإرادة الواعية وإلى أى مدى تستخدمها الدراما الحديثة ؟

إن من أبحاث الفلسفة مدى حرية الإرادة ومن أبحاث علم النفس مدى

وعى الإرادة ، فمن أهم ما عنى به علم النفس التجريبى تحقيق كيف يتأثر الوعى وكيف يؤثر - أى العوامل التى تخلق الوعى والنشاط الذى يخلقه الوعى . وقد أثرت نتائج هذه الأبحاث فى نظر بعض النقاد على المسرح. فالدراما الحديثة تختلف عن الدراما فى جميع عصورها السابقة فى أنها لم تعد تهتم بالإرادة الواعية أو تأخذها فى الإعتبار بقدر ذى قيمة . . .

وهذا يعنى أن الشخصية المسرحية لا ترسم الآن كشخصية لها هدف محدد تسعى إليه - بل كشخصية تسيرها عواطفها على غير هدف . . وتؤثر فيها مؤثرات باطنية ونفسية لا تعيها الشخصية

وهذا يدعونا إلى النظر فى تعريف ( برونتير ) للإرادة الواعية . . فإذا كانت الإرادة الواعية تعنى شيئاً على الإطلاق فهى تعنى أن هناك فرقاً بين الأفعال الإرادية والأفعال غير الإرادية وأن الصراع الدرامى إنما يعالج الأفعال الإرادية . ولكن ما هى هذه الأفعال ؟ وكيف يمكن أن نميزها بوضوح عن غيرها من الأفعال ؟

وكيف نصف الأفعال التى تنشأ من رغبات باطنية أو غير محققة ؟ وما شأن العقد الفرويدية وما شأن السلوكية ! وما الأفعال الإنعكاسية وغير الإنعكاسية ؟

وفى رأى بعض النقاد أن المسرح الحديث - مهما اختلفت ألوانه يصور أفعال أناس لا يعرفون ماذا يريدون . . لقد كان هاملت على وعى بتردده وكان تارتوف يعرف مدى خداعه - ولكن المسرح الحديث يعالج مشاكل أناس ليس لديهم وعى بمشاكلهم وليس هذا معناه أن المسرح الحديث يلغى أن يستبعد الإرادة الواعية كلية . ولكن معناه أن الصراع لا يقوم أساساً على السعى إلى تحقيق هدف معروف .

وإذا نظرنا نظرة عاجلة إلى بعض من عالجوا مشكلة الإرادة والوعى فى الفلسفة لوجدنا أن هيجل كان أول من أشار إلى أن الإرادة والحاجة ( أى الإرادة والهدف الذى يراد تحقيقه ) لا يمثلان قطبين ثابتين بل هما على الدوام فى حالة توازن غير مستقر .

فالتاريخ يثبت أن الإنسان نادراً ما يحقق ما يريد - حتى عندما يتصور أنه حقق ما يريد فهذه حالة توازن مؤقتة إذ سرعان ما يختل التوازن بوجود رغبات جديدة . . فليست هناك حاجة نهائية . . لأن أهداف الإنسان دائماً متنوعة ومتناقضة مما يؤدى إلى إحداث تغييرات وتعديلات فى البيئة التى يعيش فيها .

أما شوبنهاور فقد كان يرى الإرادة منفصلة عن الوعى . . فالنزعة الفطرية أقوى وأكثر ديناميكية من الفكرة . . ونجد نفس الفكرة فى برجسون تحت اسم .

وفى زولا ونيتشه والمسرحيات الأخيرة لإبسن وفى جزء كبير من مسرحيات وروايات الربع الأخير من القرن الماضى ، نجد التعبير الأدبى عن هذه الفكرة .

وقد أدى إهتمام شوبنهاور بالعاطفة ( النزعة ) كشىء مستقل فى حد ذاته . . إلى ما يعتبره البعض نزعة تشاؤمية خالصة . فإرادة الكيان - إرادة الحياة هى السبب فى الصراعات القائمة بين الناس وهى السبب فى الأسى والحزن والشر . . فحياه أكثر الناس ليست إلا صراعاً دائماً للبقاء . . . . . وهو صراع ينتهى حتما بالفشل . . فالموت هو الذى ينتصر فى النهاية . .

ونتيجة لهذا كان شوبنهاور يرى أن الطريق الوحيد إلى السعادة هو التوقف عن السعى . . هو تأمل عدم جدوى أى شىء وكل شىء . . وكما يقول : « أفضل الطرق هو إلغاء الإرادة » .

وإذا انتقلنا من الفلسفة إلى علم النفس – نجد ويليام جيمز ينشر مقاله المعروف ( هل يوجد الوعى ! ) فى سنة ١٩٠٤ .

ويصف وايتهد هذا المقال فيقول :

إنه نهاية فترة دامت لمدة قرنين ونصف ؟ ويبدأ جيمز مقاله بقوله :

« الوعى اسم على غير مسمى . . وإذا تمسك بالوعى أحد الآن فهو يتمسك بصدى حل محل الروح ، بعد أن اختفت من حقل الفلسفة ؟» . ويضيف جيمز: « إن الوعى ليس كياناً بل وظيفة ، فالحياة دنيا من التجربة الخالصة . . وما يربط أجزاء الدنيا معاً هو الإرادة أو الرغبة فى الإعتقاد» .

ويقول جيمز: « لقد وجدت نفسى مضطراً إلى أن أهجر المنطق هكذا دفعة واحدة وبدون رجعة . . وإنى أفضل أن أقولها صراحة إن الحقيقة إن لم تكن غير معقولة على الأقل لا معقولة فى تركيبها» .

وفى علم النفس الحديث هناك مدرسة السلوكيين ومدرسة التحليل النفسى . ورغم اختلافهما إلا أنهما يتفقان فى بعض النقط .

وبافلوف مؤسس المدرسة السلوكية يقول : « إن نتائج التجارب التى أجراها على الأفعال المشروطة ( الإنعكاسية ) للحيوانات قد تساعد كثيراً فى الكشف عنها وتفسير خبايا حياتنا الداخلية ، أما واطسون فهو ينكر الوعى والغريزة معاً – فما نسميه الغزيرة ليس إلا سلوكاً تعلمه الحيوان أو الإنسان . وما نسميه فكراً ليس إلا فى الحقيقة الفرد وهو يتكلم مع نفسه – فنشاطنا

يتكون من مؤثر ونتيجة أورد فعل . . وهناك نتائج أو ردود فعل داخلية وخارجية - ومن الواضح أن الإرادة لا يمكن أن يكون لها وجود فى مدرسة السلوكيين التى تعنى فقط بالفعل ورد الفعل . .

وواطسون لا يلغى الإرادة وحدها - بل يلغى أيضاً المسئولية - نعم إننا نستطيع أن نتحكم فى السلوك إذا غيرنا المؤثر ولكن هذا لا يأتى إلا بتغيير التفكير . . وما دام التفكير هو رد فعل آلى ( أوتوما تيكى ) فمن المستحيل تغيير التفكير إلا إذا غيرنا المؤثر وهكذا نجد أنفسنا فى دائرة مغلقة من التجارب غير المجدية . . .

أما بالنسبة للتحليل النفسى فهو مثل هنرى جيمز يبعدنا عن التجربة الرشيدة العاقلة إلى دنيا من التجارب الخالصة . . . ويقول فرويد :

إن الوعى لا يمكن أن يكون إلا وظيفة من وظائف النفس لا جزءاً من مكوناتها ».

والأساس فى التحليل النفسى عند فرويد أن العمليات العقلية ينظمها أوتوماتيكياً مبدأ اللذة وليس هناك مجال للإرادة فى هذا - فتجنب الألم أو السعى إلى اللذة عملية أوتوماتيكية .

واللذة والألم لا تصيب الوعى من العالم الخارجى فحسب . . بل من عالم الفرد الداخلى أيضاً . . من العقل الباطن حيث تتراكم وتحفظ سجلات الذاكرة . وسجلات الذاكرة هذه لا تغطى فقط تاريخ الفرد بل وتاريخ الجنس البشرى نفسه .

وهكذا نرى أن روح الإنسان ( أى العقل الباطن ) ليست تعبيراً عن الفكرة المطلقة أو قوة الحياة والخلق بل هى مخزن يحتوى عواطفه ومشاعره وعواطف ومشاعر أسلافه . وهذه دنيا من التجارب الخالصة لا نهائية .

والنفس الفردية التى كانت تسعى فى فلسفات سابقة إلى الإتحاد مع الكون قد أصبحت اليوم فى فلسفة العصر تحتوى جزءاً كبيراً من الكون .

والمهم فى هذا الإتجاه نزعته إلى الماضى . فالغريزة تنزع إلى الماضى والإرادة بهذا الشكل تفقد فاعليتها . ويقول فرويد : « إن أهم معالم حضارة الإنسان إنما نشأ نتيجة لكبت غرائزه » .

وهكذا نرى العلاقة بين الإنسان والبيئة فى ضوء جديد يختلف عن كل ما سبقه . فالبيئة هى الخلاقة أما الفرد فهو محافظ . والمؤثرات الخارجية تبنى، أما الفرد فهو يهدم . . وهكذا تجد النفس الفردية فى مفارقة لا مثيل لها . . فبينما تحارب من أجل حريتها تنقلب هذه الحرب إلى حرب من أجل تحللها . . والعقل الباطن هو الملجأ الوحيد للنفس .

ورغم إختلاف التحليل النفسى عن السلوكية إلا أنهما معاً ينكران المعقولية ( العقل ) . ويرى بعض النقاد أننا إذا دمرنا الوعى الرشيد فلابد أن تدمر الإرادة، ومهما كان معنى الوعى - فهو يؤدى وظيفته كنقطة إلتقاء الفرد ببيئته . وبناءاً عليه فالإرادة هى الجمع بين العناصر العاطفية والعقلية لكى ترفع الرغبة فى الفعل إلى مستوى الوعى . . . أما الرغبة مجرد النزعة المباشرة التى تؤدى إلى نشاط حسى .

وهنا يجب التفرقة فى رأى هؤلاء النقاد بين الإرادة الواعية وبين الرغبة المجردة . . فالرغبة مجرد علاقة بين المخ والجهاز العصبى ولكن ما يهم الكاتب المسرحى هو التنظيم العاطفى والعقلى الذى له هدف معين يؤدى إلى النشاط . . فهذا ما يعطى الدراما معناها المنطقى أو الاجتماعى النفسى . . وحيث لا وجود للإرادة الواعية كمصب الصراع الدرامى يكون الحدث مجرد شىء لا معنى له - مجرد حركات تؤديها مجموعة من الدمى أمام أعيننا ولكن لا معنى لها . .

# ملحق

رأينا أن نلحق هذه العجالة عن فن تشيكوف بالكتاب عسى أن تلقى بعض الضوء على ما ساهم به تشيكوف ولو بطريقة غير مباشرة فى تطور نظرية الدراما . .

ولقد جاء ذكر تشيكوف فى سياق الكتاب ولكن لعل دقة فنه المسرحى وصعوبة فهمه تكون ضمن المبررات التى دعتنى إلى أن أفرد له فصلاً بذاته .

## البناء الدرامى عند تشيكوف

من أهم الأسباب التى جعلت تشيكوف الكاتب الأول لمسرح موسكو للفن أنه كان من رأى دانشنكو وستانسلافسكى - بالنسبة لأهمية - أو ضرورة التخلص من التقاليد الفنية التى كانت تسود المسرح الروسى فى ذلك الوقت ومسرحياته الأربع : النورس - فانيا - الشقيقات الثلاث - بستان الكرز ، تؤكد انفصامه عن هذه التقاليد مما جعل الكثيرون يسمونه كاتباً ثورياً .

وقد اعتبر الكثيرون أن من علامات هذه الثورة أنه خلص المسرح من التمسرح . . وأنه كتب دراما غير درامية وتراجيديات هى فى صلبها تتميز بالخلو من العنصر الدرامى التراجيدى . .

من أهم معالم إختلاف مسرح تشيكوف عن المسرح السائد فى وقته أو السابق له :

١- عدم التركيز على عدد قليل من الشخصيات . وقد ظهر هذا منذ كتب إيفانوف فى ١٨٨٧ وقال حينذاك : «أنها لا تحوى بطلاً أو شريراً واحداً »، . . ورغم صحة هذا إلا أننا نلاحظ أن الإيفانوف نفسه دور كبير يغطى على كل الأدوار الأخرى فى نفس المسرحية . وهذا مالم يحدث ذلك فى

مسرح تشيكوف - أو على الأقل فى مسرحياته الأربع الكبرى نجد كل الشخصيات تقريباً لها نفس الأهمية . .

٢- ومن معالم الإختلاف أيضاً خلو مسرح تشيكوف من الأحداث العنيفة . . وقد كان المسرح يهتم بالأزمات العاطفية الحادة والمشاجرات واعترافات الغرام المؤلمة والخيانات الزوجية وجرائم القتل إلخ . . وفى هذا كتب تشيكوف يقول :

« فى الحياة لا نجد الناس دائماً يقتلون بعضهم البعض . أو ينتحرون أو يمارسون اعترافات الغرام . . ولا هم كذلك يقضون وقتهم فى المناقشات الذكية اللامعة . . إن ما يشغلهم حقاً هو الأكل والشرب والمغازلة والكلام الغبى التافه . وهذه هى الأشياء التى يجب أن نعنى بتصويرها على المسرح . فالمسرحية يجب أن تصور الناس وهم يصلون ويرحلون ويتناولون العشاء ويتكلمون عن الجو ويلعبون الورق . . ولنجعل كل شىء على المسرح يبدو معقداً كما هو فى الحياة وبسيطاً كما هو فى الحياة . . فالناس وهم يتناولون العشاء إنما يتناولون العشاء بالفعل . . ولكن هذا لا يمنع أنهم طوال الوقت يبنون سعادتهم أو يحطمون حياتهم » . . ومثل هذا الرأى كثير فى خطابات تشيكوف . .

ولو أننا نلاحظ أن مسرحياته الأولى . مسرحيات الأحداث المباشرة « إيفانوف وشيطان الغابة » التى حولها فيما بعد إلى فانيا . . لم تكن خالية تماماً من بعض الأحداث العنيفة أو أحداث غير الحياة العادية مثل اعترافات الغرام .

ولكن فى النورس يبدو أن تشيكوف استطاع للمرة الأولى أن يقدم عينة مما يريد أن يقدم . . ففى مثل هذه المسرحية كما فيما تلاها من مسرحيات

يميل إلى تجنب التركيز على الأحداث الدرامية المثيرة . . والشخصيات فى أغلب الأحيان ينصب اهتمامها على التفاهات . . ونحن نحس فقط بين الحين والحين بالتغيرات التى تطرأ على علاقات الشخصيات بعضها بالبعض أو على حياة بعضها .

فمثلاً حياة نينا وما عانته – من علاقتها مع تريجورين وهجرانه لها – كل هذا لا نراه على المسرح . . ونفس الشىء يحدث بالنسبة لمحاولة تربيليف الإنتحار مرتين ولو أن تشيكوف يدعنا نسمع صوت الرصاص فى الثانية . .

وبهذه المناسبة كان صوت الرصاص هو الرابط الأخير بين تشيكوف والمسرحية التقليدية . . فنحن نجده فى جميع مسرحياته تقريبًا إلى أن تخلص منه نهائياً فى ( بستان الكرز ) .

٣– ومن معالم ثورية تشيكوف أيضاً تجنبه للأنماط الشخصية المسرحية السائدة . . وهو يقول فى هذا :

« ضباط على المعاش بأنوف حمراء طويلة . . أو كتاب يموتون جوعاً . . أو زوجات معدمات يقتلهن السل يوماً بعد يوم . أو فتيات كلهن حماس . . أو ممرضات قلوبهن مليئة بالرحمة . كل هؤلاء قد استهلكوا فى المسرح ويجب تجنبهم .

ومع أن السائد فى مسرح تشيكوف شخصيات جديدة لها معالمها الواضحة إلا أنه كان حريصاً كل الحرص على ألا تفسر هذه الشخصيات فى أى ضوء تقليدى فكان يصدر تعليماته مثلاً بأن لوباخين فى بستان الكرز يجب ألا يفهم على أنه تاجر تقليدى . . أو الخال فانيا على أنه مزارع عادى . . أو الضباط فى الشقيقات الثلاث على أنهم ضباط عاديون تقليديون . .

فكل هؤلاء وغيرهم - كان تشيكوف يؤكد المرة بعد الأخرى . . إنها هم أناس عاديون بسطاء ويجب أن تلعبهم ببساطة وصدق .

٤- من معالم مسرح تشيكوف أيضاً عدم المباشرة فى معالجة الكثير من المواقف . . وعدم المباشرة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأسلوب تشيكوف فى إظهار شخوصه وكأنهم يتكلمون كلاماً عادياً فى أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار أو مشروعات هامة . . ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذى يقع بين لوباخين وفاريا فى نهاية بستان الكرز حيث كلاهما يعلم أن هذه هى اللحظة المناسبة لكى يتقدم لوباخين ليطلب يد فاريا وأنه لو فاتت هذه الفرصة فلن تعود، ومع ذلك فالحوار الذى يقوم بينهما ليس إلا مجرد تعليقات عابرة عن الجو وأن الترمومتر مكسور وأن فاريا قد نسيت بعض الأشياء وهى تحزم أمتعتها . . ومع ذلك فالموقف مشحون وهذه الشحنة تؤثر فى المتفرج أكثر بكثير مما لو كان تشيكوف قد عبر عنها تعبيراً مباشراً ومع ذلك نجد تشيكوف أحياناً وأحياناً كثيرة يلجأ إلى المباشر عندما تحين المناسبة ، وخاصة عندما يزود المتفرج بالمعلومات . . فبدلاً من أن يقدم هذه المعلومات عن طريق الحوار كما هو معروف نجده يجعل الشخصية تقدم نفسها . ونحن نعلم وندرك تماماً أن هذه المعلومات تعلمها الشخصية الأخرى؛ فمثلاً فى الشقيقات الثلاث نجد أولجا تقول لا يرينا أشياء لا شك أن إيرينا تعرفها فهى تقول :

« مات أبى منذ سنة تماماً . . فى نفس اليوم ٥ مايو . وكان جنرالاً . . وقد تولى أبى قيادة كتيبة وغادر موسكو معنا منذ ١١ سنة » .

بل أن الكثير من الشخصيات تقدم نفسها بنفسها للمتفرج فى بعض مسرحيات تشيكوف .

ولكن سواء اتبع تشيكوف الأسلوب المباشر أو غير المباشر فقد كان دائماً مشحوناً بالمعنى . . وفى هذا يقول ستانسلافسكى :

« تشيكوف يلتقى بألوان من الأفكار والحالات النفسية ذات الجوانب المتعددة التى لا يبدى فيها تشيكوف رأيه . . ولكن لعل هذا هو السبب فى أننا نراها بوضوح . . أو نحسها ونحس كيانها فى أنفسنا كعوالم شاسعة لها ما يميزها عن غيرها » . وقد كان ستانسلافسكى يرى أن مسرحية كالشقيقات الثلاث كانت مشحونة بالمعانى لدرجة أنه لو قدمها مئات المرات ففى كل مرة سيكتشف فيها معنى جديداً . .

ولقد أدى إختلاف مسرح تشيكوف عن غيره من المسارح . . أو على الأقل أدت جدة تشيكوف إلى أن يطلق عليه النقاد مسميات مختلفة . ففى السنوات التى تلت موته مباشرة أصبح مسرح تشيكوف فى نظر الكثيرين منهم مسرحاً غنائياً والدراما فيه دراما داخلية أو كما سماها بعضهم دراما التيار الذى تحت سطح الماء . ثم شاع بين النقاد أن مسرح تشيكوف هو مسرح جو ... وهو جو يعتمد كما يقولون على إثارة ذكريات الماضى وآمال المستقبل والحالة النفسية التى توافق عدم التوفيق فى الحب . . أو الحب الفاشل . . والحالة النفسية أيضًا التى توافق أحلام الماضى التى لم تتحقق وآمال المستقبل التى مازالت وستظل بعيدة . . هذه هى سمات أو ثيمات مسرح تشيكوف كما يراها أغلب النقاد وهى ثيمات يلجأ تشيكوف إلى إبرازها مستعيناً بملامح من الطبيعة مثل البحيرة فى النورس أو بستان الكرز فى بستان الكرز . . فهذه الملامح الطبيعية هى فى حد ذاتها شخصيات مسرحية تلعب دوراً هاماً فى المسرحية وليست مجرد منظر تقع فيه الأحداث . وكل هذا صحيح دون شك . . فأحلام الماضى التى لم تتحقق موجودة بكثرة فى

مسرحيات تشيكوف والناس والألم وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى حرية تقرب من المباشرة .

فى النورس نسمع الحوار التالى :

ميدفيدنسكو : لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟

ماشا : لأنى فى حداد على حياتى . .

وفى الشقيقات الثلاث أندرو يخاطب نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

« آه أين ماضى ؟ أين اختفى إلك الزمن الذى كنت فيه شاباً . . سعيداً . . ذكياً عندما كانت أفكارى وعندما كان الأمل يضىء الحاضر والمستقبل ؟ ولماذا قبل أن نبدأ نعيش نصبح تافهين . . كسالى . . عديمى النفع . . لا نبالى بشىء ونبعث على السأم فى نفوس الآخرين . . أشقياء » ؟

وفى النورس نسمع سورين يناجى نفسه : « فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتباً ولكنى لم أكتب شيئاً . . وكنت أريد أن أتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفر الناس بكلامى . . وكنت أريد أن أتزوج ولكنى لم أفعل . . وكنت أريد أن أعيش فى المدينة . . وها أنا الآن أقضى بقية أيامى فى الريف» .

إن أغلب شخصيات تشيكوف دائمة الشكوى ومصدر الشكوى واحد دائما : الضياع الذى ترتب على فوات الفرص . على أحلام الماضى التى لم تتحقق . .

والخال فانيا يبكى على كل ما فاته فى ماضيه بما فى ذلك ضياع الفرصة بالنسبة لحبه لإيلينا « منذ عشر سنوات قابلتها فى منزل أختى . كان عمرها سبعة عشر عاماً وكنت فى السابعة والثلاثين حينذاك . . لماذا لم أقع فى حبها

حينذاك وأتقدم لخطبتها ! لماذا لم أفعل ذلك ؟ لقد كان أمراً سهلاً بسيطاً كانت ستصبح زوجتى الأن . . نعم وعندما تهب العاصفة كنا سنستيقظ من النوم معاً وكان الرعد سيفزعها وكنت سآخذها فى أحضانى وأهمس فى أذنها ( لا تخافى ) . عدد ضئيل جدًا من شخصيات تشيكوف نجدها راضية عن ماضيها . . عن مصيرها . . عن حياتها ولكن باستثناء دكتور دورن فى النورس ودكتور آستور فى فانيا ، فهذه الشخصيات الراضية . . الناجحة . . القانعة بمصيرها . . هى شخصيات تافهة فى نظر الجميع إلا فى نظر أنفسهم . .

ولقد أدى هذا ببعض النقاد إلى أن يصفوا تشيكوف بالتشاؤم بل أن فى أثناء حياته كان بعض النقاد فى روسيا يقرنون بينه وبين الخال فانيا . . ولكن الحقيقة أن تشيكوف بدلاً من أن يتعرف على نفسه بأن يصورها فى شخصياته الحزينة البائسة كان فى الواقع يسخر أو على الأقل يضحك من هذه الشخصيات . . هكذا كان بعض النقاد يتصورون تشيكوف . . ولكن هذا أيضا تصور خاطىء ، وربما كانت حيرة النقاد ترجع إلى بساطة تشيكوف . . فكل ما كان يفعله هو أن يقدم لنا على المسرح أشخاصاً عاديين فى ظروف عادية . . وسواء أكان يسخر منهم أم يتعاطف معهم فهو فى أغلب الأحيان يفعل الإثنين معاً إلا أن نظرته إليهم لم تكن على الإطلاق نظرة استحسان أو نظرة استهجان .

وهنا أريد أن أقف لحظة لنتأمل . . بعض ما قلناه . . أو بعض ما قاله النقاد عن تشيكوف هل هو صحيح ؟ حقيقى ؛ أو مبالغ فيه ؛ أغلبه حقيقى ولكنه ليس الحقيقة كلها . . حقيقة فن تشيكوف المسرح . . هذا الفن الذى حير النقاد وما زال يحيرهم لأنه فن فريد . . لا يملكه ولا

يستطيع إلا تشيكوف نفسه بل ولم يستطع أحد من بعده أن يقلده وقد صدق سمرست موم ولو أن رأيه غالباً لا يتعد به عندما قال أن تشيكوف سواء فى القصة القصيرة أو المسرح فريد مستقل عن كافة الكتاب .

ولنعد إلى النقاد وإلى ـ أولاً وقبل كل شىء ـ الأسطورة التى تقول أن مسرح تشيكوف خال من الأحداث . . أى أنه مسرح غير درامى فليس هناك ما هو أبعد عن الصحة والحقيقة من هذا . فى ١٨٨٨ كتب تشيكوف إلى الكاتب إيتان ليونتيف يقول : « يجب ألا يستريح القارىء، يجب أن يظل معلقاً . . » وبعد أن كتب الطائر البحرى رأى مسرحية للكاتب النرويجى بيجورنس . . وكتب إلى أحد أصدقائه يقول أنها لا تصلح للمسرح لأن ليس بها أحداث ولا شخصيات حية . وهذا أحسن رد على من يقولون أن تشيكوف لا يهتم بالأحداث . فقد كان كاتباً مسرحياً بالطبيعة، بل أن أهم ما يميزه عن غيره من كتاب القصة أن قصصه درامية فى البناء وفى الحوار. وفى صباه فى بلدته تاجا نروج ظهر تشيكوف على المسرح كممثل ممتاز وهو تلميذ فى المدرسة . . ولم يكن ينظر إلى الدراما على أنها مجرد أدب . بل هى أولاً وقبل كل شىء مسرح . وعندما أراد أحد الناشرين نشر مسرحية ( شيطان الغابة ) كتب إليه تشيكوف يقول : « إنى لا أعتبر أية مسرحية صالحة للنشر إلا بعد أن أراجعها فى البروفات » . وقد كان يعتبر السبب الوحيد لكتابة أية مسرحية أن تمثل على المسرح حتى أنه يقول فى إحدى رسائله أنه على استعداد لأن يغير الحوار فى مسرحية إيفانوف لو قام بالدور الرئيسى ممثل غير الممثل الذى عهد به إليه فعلى قدر المسرح الموجود يجب أن يكون النص كما يقول : « لا يجب أن تضع مسدساً محشواً على المسرح مادام لايوجد من يستطيع أن يطلقه » . ولكن رغم تمسكه الشديد بمسرحية الفن الدرامى فهو ينصح بألا يصبح المؤلف المسرحى محترفاً . . بمعنى أن تصبح

الحيل المسرحية أهم من النص . فالكاتب المسرحى يجب أن يكون قبل كل شىء فناناً وشاعراً وهو يجب أن يغزو المسرح ولا يدع المسرح يغزوه . .

ومن المبادىء الدرامية الأخرى التى كان يدين بها تشيكوف الإبعاد بالمسرح عن التعبير الشخصى . وقد كتب إلى شقيقه فى ١٨٨٩ يقول : « ما فائدة أن تكون كل الشخصيات تشبهك ؟ من يهتم بك أو بى ؟ أو بآرائك أو بآرائى ؟ » .

وأكتفى بهذا القدر من التدليل على درامية تشيكوف ( فى مجلة المسرح العدد ٢٠ المزيد ) . . وأنتقل بعد ذلك إلى بعض سمات مسرح تشيكوف التى حيرت النقاد .

فبدون شك كان تشيكوف يهتم بالأحداث وبالشخصيات فى مسرحه إهتماماً لا يقل إن لم يكن يزيد على إهتمام الكثيرين من كتاب المسرح التقليديين فما الذى دعا بعض النقاد بل أغلبهم إلى الإعتقاد بأن مسرح تشيكوف خال من الأحداث الدرامية ؟

لكى نجيب على هذا السؤال يجب أولاً أن نفحص ماهية هذه الأحداث التى كان يهتم بها تشيكوف . . واقعية تشيكوف أمر معروف ولكنها واقعية من نوع معين . . فقد كان حريصاً على أن يصور الحياة العادية . . حياة كل يوم . . ولكن هل كان يبغى من وراء تصوير الحياة العادية مجرد التصوير ؟ لا . . لقد كانت له فلسفة هى ما يمكن أن نسميها فلسفة العادى فقد كان يرى أن الحياة العادية أو التى تبدو عادية هى التى يكمن فيها كل شىء . . سعادتنا وشقاؤنا ، آلامنا وأفراحنا ، آمالنا وأحلامنا ما تحقق وما لم يتحقق وقد كتب يقول :

« نحن لا نفهم الحياة . . فبدلاً من أن نكتب أن فلاناً ذهب إلى القطب بينما انتحرت حبيبته ، يجب أن نكتب كيف أحب بيتر ماريا إيفانوفا ثم تزوجها . . هذا كل ماهناك . . ولكنه شيء كثير وكثير جداً لو أننا فعلاً أدركنا ما هو » . .

ومن هنا ثورة تشيكوف على الدراما ذات الأحداث الصاخبة المثيرة فلم تكن الثورة رغبة فى التجديد أو الخروج على المألوف وإنما تنبع من نظرة معينة للحياة وللفن . فلكى نفهم الحياة . لكى نفهم أنفسنا وغيرنا . . يجب أن نصور الحياة فى مظهرها العادى وفى وقعها الرتيب فمن خلال هذه الصورة ، من خلال غاية الحياة ومألوفها نستطيع أن نفهمها وأن نفهم أنفسنا . . فما يحدث ليس بالمهم فى نفسه وإنما المهم هو وراء ما يحدث . . أو بمعنى آخر ما يحدث خلال ما يحدث كل يوم . . هذا هو كل شيء . . وهذا هو ما كان تشيكوف يعنى به ، أن يعطينا صورة لمظهر الحياة العادية برتابتها وتفاهتها ووقعها البطيء وعاداتها ولكن من خلال هذه الصورة نستطيع أن نستشف الكثير وأن نرى الكثير مما لم نكن نحلم أن نراه . . ما لم نكن نتوقع أن نراه فرغم إيهامنا إيهاماً تاماً بأن ما نراه على خشبة المسرح أمامنا ليس إلا الحياة العادية المألوفة وأن هذه المادة التى صيغت منها المسرحية ليست إلا المادة العادية التى صيغت منها حياة كل منا . . ليس فيها جديد إلا أننا نرى من خلال هذا الإيهام كل ما هو جديد . . نرى حقيقة أنفسنا وحقيقة حياتنا . . ومن هذه المفارقة بين المظهر والواقع ، بين الوهم والحقيقة ، بين المألوف وغير المألوف ، بين العادى وغير العادى . . فى هذه المفارقة الصارمة رغم أنها كامنة متضمنة هادئة يكمن الشعر فى مسرح تشيكوف . .

فليس حقيقيًا أن مسرح تشيكوف غنائى وليس حقيقيًا أنه خال من الأحداث الدرامية ولكنه استطاع أن يوهمنا أكثر مما استطاع أى كاتب آخر

بأن ما يعرضه على خشبة المسرح ليس إلا الحياة العادية فى مظاهرها المألوفة ولكن وراء هذا المظهر تكمن أحداث هى صاحبة الأهمية الكبرى لأنها أحداث لا تنبع ولا تحدد ولا تتصل بالسلوك البشرى قدر ما تنبع وتحدد و تتصل بالعلاقات الإنسانية . . علاقة الإنسان بغيره . . بالكون . . بالحياة وبنفسه . .

فالسلوك البشرى لم يكن يهم تشيكوف فى ذاته . . ولا فيما يتضمنه من أحكام خلقية واجتماعية – كما هو الحال عند أكثر كتاب المسرح – ولكن فى صلته بالعلاقات الإنسانية سواء كان مصدراً لها أو نتيجة . . فى صلته بمعنى آخر بالحالة الإنسانية . . فحالة الإنسان هى الأساس وليس السلوك إلا مظهراً من مظاهرها . .

واهتمام تشيكوف بما هو أبعد وأعمق وأكثر أصالة من مجرد السلوك هو السر فى موضوعيته . فليست عنده ملائكة ولا أشرار. . . كلهم بشر . . وليست عنده فكرة ينحاز إليها أو ضدها لأن الإنحياز لفكرة هو باب من أبواب السلوك . . فى ١٨٨٧ كتب إلى شقيقه بمناسبة إتمام مسرحية إيفانوف يقول : « إن كتاب المسرح عندنا يملأون مسرحياتهم بالملائكة والأشرار والمهرجين ، وأنا لا أدرى أين يجدون هؤلاء فى روسيا . . ولكنى أختلف عنهم فليس فى مسرحيتى ملاك أو شرير واحد . . والسبب أنى لا أجد من هو برىء ولا من هو مذنب » .

. فالجوانب المتعددة لشخصيات تشيكوف تجعل منهم أشخاصاً أحياء لا مجرد شخصيات مسرحية بالمعنى المألوف . . ولذلك يصعب تحديدهم نديا ويصعب وصفهم . . وما دام السلوك ليس هو الأساس بل ما دام لا يدخل إلاّ بقدر ضئيل فى النسيج المسرحى نفسه فهذا أمر طبيعى . . أمر طبيعى أن

يصور تشيكوف شخوصه المسرحية ، بجوانبها المتعددة فهذا جزء لا يمكن أن يتجزأ عن مظهر الحياة العادية التى يحاول طول الوقت أن يوهمنا بأننا نراها أمامنا على خشبة المسرح .

ولعل موضوعية تشيكوف الكاملة وهى من سمات مسرحيته الرئيسية إلى جانب فلسفة العادى وهى الفلسفة التى تميز رؤياه ، ولعل هاتين الصفتين هما السبب فى سمات فرعية أخرى من سمات مسرح تشيكوف . مثل المزج الدائم فى جميع مسرحياته تقريباً بين المضحك والمحزن فهذه هى الحياة على الأقل فى مظهرها . . دائماً لها أكثر من جانب بل أن الجوانب المتناقضة غالباً ما تقوم جنباً إلى جنب بحيث يصعب تمييز الواحد عن الآخر . .

ولعل هذا أيضاً كان من أسباب حيرة النقاد إزاء مسرح تشيكوف فمسرحياته كان يطلق على أكثرها اسم الكوميديا إذ لم يكن من السهل أن تندرج تحت الكوميدى أو التراجيدى . وكم كان تشيكوف يثور عندما يرى أبطاله تبكى وتنوح . . وكم كان يختلف مع ستانسلافسكى فى تفسيره لهم . . ويتصل أيضاً باهتمام تشيكوف بالعلاقات أو الحالة الإنسانية أكثر من إهتمامه بالسلوك . يتصل بهذا خلو مسرحه تقريباً من البطل الواحد فليس هناك خط سلوكى معين يجعل وجود البطل الواحد ممكناً أو حتى مستساغاً . . إنما هناك علاقات إنسانية . . وليس هناك أيضاً إتجاه فكرى معين . . أعنى عقائدى يمكن أن يجسمه البطل الواحد كما يحدث فى كثير من المسرحيات الحديثة خصوصاً . .

كان تشيكوف بالطبع لا يعرف الإنحياز . . فى خطاب له فى ١٩٠٠ كتب يقول : « إنى لا أعتقد فى شىء . . ولكن ربما كانت تعاليم تولستوى أقرب شىء إلى قلبى . . ؟ »

وفى خطاب لزوجته أولجا يصف شخصيته كالتالى :

« أنت محظوظ . . فأنت دائماً هادىء ولا شىء يقلقك . . ويبدو لى أحياناً أن شيئاً ما لا يمكن أن يؤثر فى عواطفك . وليس هذا عن ضعف أو عدم مبالاة منك ولكن لأن هناك شيئاً ما فى شخصيتك يجعلك لا تقيم وزناً كبيراً لأية مشكلة من مشاكل الحياة العابرة » .

وطبيعى أن يسير إلى جانب عدم الانحياز إتجاه معاد للوعظ والتبشير والإفصاح كتب تشيكوف عن جوركى يقول : « جوركى موهوب، ألوانه صادقة و قوية . . ولكن لا ضابط له . إنه لا يعرف الضوابط . . ولذلك فهو أحياناً صاخب . . خطابى وهذا لا لزوم له » .

وكان من الطبيعى أن يكتفى تشيكوف بالصورة كما رسمها – توحى بالرؤيا – وتوحى بها من بعيد . . دون أن تفصح عنها أو يحاول الإفصاح . . وكان من الطبيعى أيضاً أن يلجأ تشيكوف تمشياً مع رؤياه بفلسفة العادى وما تبعها من حياد وموضوعية . أقول كان من الطبيعى أن يلجأ إلى الحوار غير المباشر وإلى ما هو أكبر من هذا . . وهو الحدث غير المباشر .

والناقد دافيد ماجارشاك فى كتابه القيم تشيكوف : « الكاتب المسرحى يقسم مسرحيات تشيكوف إلى قسمين : مسرحيات ذات الحدث المباشر وهى المسرحيات الأولى : الخطوبة . . . الجلف . . . الحفلة . . وغيرها من المسرحيات القصيرة الفودفيل – وكذلك مسرحيتى شيطان الغابة وإيفانوفا . . ثم مسرحيات الحدث غير المباشر وهى المسرحيات الأربع على الترتيب : النورس – الخال فانيا – الشقيقات الثلاث – بستان الكرز . . » .

ورغم سلامة هذا التقسيم إلا أن فيه بعض الخلل . . إذ أنه بصرف النظر عن البناء الدرامى لمسرحيات الفودفيل القصيرة التى كتبها تشيكوف فى أوائل

حياته الفنية . وهذه طبعاً مختلفة . أقول بصرف النظر عن هذه نجد أن الفروق بين شيطان الغابة وإيفانوف من جهة، والمسرحيات الأربع الكبرى من جهة أخرى فروق تكاد أن تكون غير ملموسة وليس هذا معرض الحديث عنها . . فهو حديث طويل . ولكن يكفى أن أقول أن تشيكوف لجأ إلى الحدث غير المباشر منذ شيطان الغابة وإيفانوف ولو أن هذا الأسلوب قد اتضح أكثر فى المسرحيات الأربع الأخيرة : النورس - فانيا - الشقيقات - بستان الكرز .

ويعتقد دافيد ماجارشاك . . أن النمط الدرامى لهذه المسرحيات ذات الحدث غير المباشر هو نفس النمط الإغريقى القديم . . بعناصرها المألوفة وهى : الرسول الذى يخبر المتفرجين بما حدث خارج المسرح وهناك أيضاً عنصر الوصول والرحيل الذى يقدم حدثاً خارجياً . . وعنصر الكورس الذى يعلق على ما يحدث وعنصر الخلفية الذى يساعد على استكمال الحدث غير المباشر عن طريق الأغانى والحكم الشعبية إلخ فى بعض مسرحيات تشيكوف وهناك العنصر الهام فى رأى ماجارشاك . . وهو عنصر التحول الدرامى . أو عكس الموقف . . وهو كما يعرفه أرسطو « ينشأ من البناء الداخلى طبيعيًا بحيث أن ما يلى يجب أن يكون ضرورياً أو محتملاً كنتيجة لما سبق » ويضرب أرسطو مثلاً على ذلك بمسرحية أوديب . فالرسول يحضر ليخفف من قلق أوديب بالنسبة لأمه ولكن عندما يكشف الرسول عن شخصية أوديب نفسه يحدث أثراً عكسياً .

ويطبق الناقد ماجارشاك هذا العنصر على مسرحيات تشيكوف ففى النورس كان الأصل فى الموقف أن كونستانتين هو المؤلف المسرحى الذى يبشر بقيم جديدة فى حين كانت نينا هاوية من هواة التمثيل ، تتعثر وهى تعتثر

خشبة المسرح لتلعب مسرحية كونستانتين . . وتنتهى المسرحية بعكس هذا إذ تصبح نينا ممثلة قادرة . وتحقق ذاتها بالفن وفى الفن . . فى حين يفشل كونستانتين فى تحقيق ذاته بالفن . . ونتيجة لذلك ينتحر .

وفى فانيا . . الموقف أن البروفيسور سيبرياكوف وزوجته إيلينا قادمين ليقيما بالضيعة ، ولكن فى النهاية ، يحدث العكس فهما يرحلان . . وهكذا .

وتفسير البناء الدرامى عند تشيكوف بالتحول الدرامى وحده فى رأيى ناقص . فمسرح تشيكوف يقوم أساساً على المفارقة وهى مفارقة نجدها عند تشيكوف فى البناء والنسيج . . ونجدها أيضاً مفارقة لا تقوم على التضاد ولا على الإختلاف فهذه مفارقات آلية صارخة سقيمة . . ولكن المفارقة عند تشيكوف مفارقة دقيقة . . دفينة . . أصيلة . . مفارقة درامية بالمعنى الكامل للكلمة . .

# د. رشاد رشدى

كاتب وناقد وأستاذ الأدب الإنجليزى والدراما . تخرج فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة الملك فؤاد الأول ١٩٣٥ .

حصل على دبلوم معهد التربية للمعلمين ١٩٣٧ ، أوفد فى بعثة إلى إنجلترا ١٩٤٥ ، نال درجة الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعة ليدز بانجلترا ١٩٥٠ . عين مدرساً بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، وتدرج فى وظائف التدريس حتى رئاسة القسم ، وكان المسئول الأول عن تمصير قسم اللغة الإنجليزية . وفى أواخر الستينات عين عميداً للمعهد العالى للفنون المسرحية ، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون حتى عام ١٩٨٠ ، بالإضافة إلى مناصبة الأكاديمية عين رئيساً لتحرير العديد من المجلات ، كما اختير عضواً بلجان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بوزارتى الثقافة والإعلام .

فى أواخر الخمسينيات اتجه للتأليف المسرحى ، ضمن أعماله المسرحية المؤلفة الفراشة (١٩٦٠) ، لعبة الحب (١٩٦٢)، رحلة خارج السور (١٩٦٤) ، خيال الظل (١٩٦٥)، اتفرج يا سلام (١٩٦٦) ، حلاوة زمان (١٩٦٦)، بلدى يا بلدى (١٩٦٨)، نور الظلام (١٩٧١)، حبيبتى شامينا (١٩٧٣)، محاكمة عم أحمد الفلاح (١٩٧٣)، دموع بهية، شهر زاد، كداب، المجلس، عذاب الجسم والروح، وله مسرحيات مترجمة ومقتبسة : الحفلة ، الزهور لا تذبل أبداً ، الإعلان عن حجرة خالية ، فاوست ، الخطوبة ، جناب المفتش ، تحت الرماد ، مرتفعات وذرنج .

له كتب فى النقد والأدب منها :

من الشعر الإنجليزى ، ماهو الأدب ، فن القصة القصيرة ، مقالات فى النقد الأدبى ، فى الفن .. فى الحب .. فى الحياة ، ونظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، وغيرها من الأعمال .